

فُتُونَا بِعَكْصِ الْبَهْضَةِ

الروكوكو

ثروت عكاشه



المكتبة المصرية العامة للكتاب





الدكتور ثروت عكاشه

وُلد بالقاهرة عام 1921، وتخرج في الكلية الحربية عام 1939، ثم في كلية أركان الحرب عام 1948. فاز بجائزة "فاروق الأول العسكرية" الأولى في مسابقة القوات المسلحة للبحوث والدراسات العسكرية عام 1951. حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام 1951. ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون بباريس ( 1960). وشارك في حرب فلسطين ( 1948) وفي ثورة يولية ( 1952).

عين رئيساً لتحرير مجلة التحرير ( 52- 1953)، ثم ملحقاً عسكرياً بالسفارة المصرية ببرن ثم بباريس ومدرید ( 53- 1956)، ثم سفيراً لمصر في روما ( 57- 1958)، ثم وزيراً للثقافة ( 58- 1962)، وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري ( 62- 1966)، ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ( 66- 1970). ثم عين مساعداً لرئيس الجمهورية للشؤون الثقافية ( 70- 1972)، وعمل أستاذاً زائراً بالكوليج ده فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن ( 1973)، ثم انتخب زميلاً مراسلاً بالأكاديمية البريطانية الملكية ( 1975- )، انتخب رئيساً لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية ( 1965- ).

انتخب عضواً بالمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو ( 62- 1970)، كما عمل نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها ( 69- 1978). انتخب رئيساً للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربي بباريس ( 1990- 1993). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية ( 1995).



# فُتُوْرَاتُ كِتَابِ الْإِسْلَامِ

الرُّوْكُوْكَو

3



کتابخانه و اسناد ملی جمهوری اسلامی ایران







يجول بنا الدكتور ثروت عكاشه خلال هذه الموسوعة التي صدر منها عشرون جزءاً في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئاً بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتماً بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت حتى طراز الروكوكو: الفن المصري (ثلاث مجلدات) والفن السومري والبابلي والأشوري (ما بين النهرين)، والفن الفارسي القديم، والفن الإغريقي، والفن الروماني، والتصوير الإسلامي العربي والديني، والتصوير الإسلامي الفارسي والتركي، والتصوير الإسلامي، والتصوير الإسلامي المغولي في الهند، والقيم الجمالية في العمارة الإسلامية، والفن البيزنطي، وفنون العصور الوسطى، وفنون عصر النهضة (الرئيسانس والباروك والروكوكو في مجلدات ثلاثة)، والزمن ونسيج النغم. تضم هذا كله أجزاء تجمع إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والموسيقى. وجميع ما في هذه الموسوعة من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كتب عنها، مُصدراً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبراً عما عبروا، لكنه عني نفسه فزار معظم المتاحف والمعارض والمعابد والمساجد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية فيكون صاحب رأي كما كان من سبقوه أصحاب رأي، قد يختلف معهم وقد يتفق.

وهذا العرض الموضوعي الملحمي الأمين نقرؤه في عبارة طليّة مشوّقة تطالعنا بين فقراتها لوحات مصوّرة تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بياناً وافياً. وثمة زاد من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد صاحب هذه الموسوعة في النحت والتصوير والنقش والزخرفة والعمارة والموسيقى والدراما، كما حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان على أن يصل بسهولة

صورة وجه الغلاف:

تريبولو

الحسنة المعتمرة بالقبعة المثلثة الأركان تحمل مروحة - تفصيلية

ناشونال جاليري. واشنطن

صورة ظهر الغلاف:

بوشيه

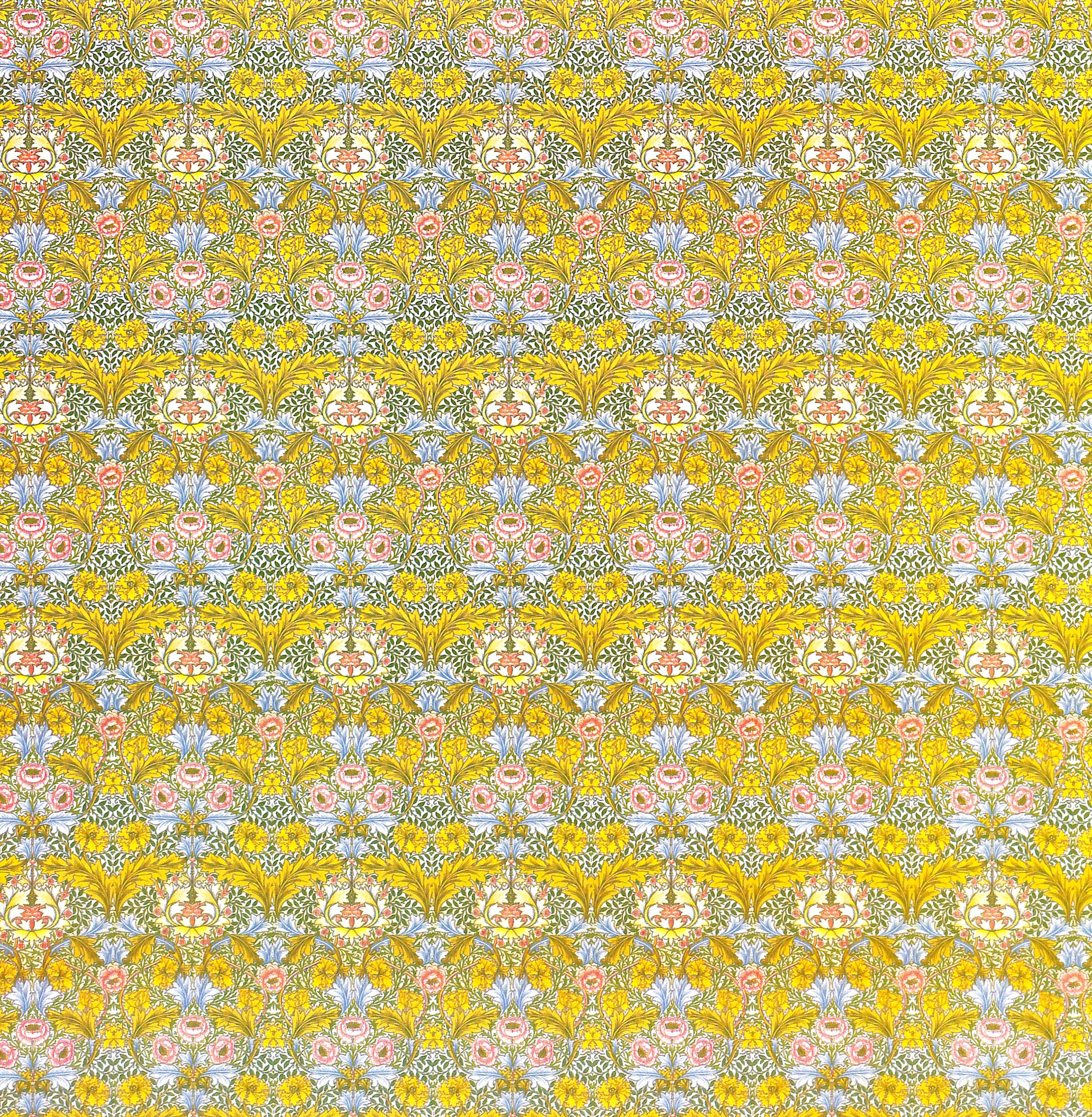
مدام ده بومبادور

متحف اللوفر











موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

# فنون كبرى من النهضة

## 3 الروكوكو

دراسة  
ثروت عكاشة



الهيئة المصرية العامة للكتاب







وزارة الثقافة  
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة  
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب:  
موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى  
فنون عصر النهضة - الروكوكو

دراسة: ثروت عكاشة

تصميم الغلاف: خالد سرور

جميع الحقوق محفوظة ولا يجوز نشر أى جزء  
من هذا الكتاب أو تخزينه أو تسجيله بأية وسيلة  
أو تصويره دون موافقة خطية من الهيئة المصرية  
العامة للكتاب

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٨٨  
عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب عن  
دار السويدى للنشر والتوزيع والاعلان

الطبعة الثالثة ٢٠١١







ليس ثمة إنجاز يأخذ مكانه الباقي في الوجود دون عون الكثيرين. ولذلك يتوجّه صاحب هذه الدراسة بأعمق الشكر إلى السادة أمناء المتاحف المذكورة اسماءها قرين اللوحات المصوّرة لتفضّلهم بالتصريح بنشر الصور التي طلبها منهم ويتضمّن هذا الكتاب. ويخصّ بالذكر الدكتورة **كارلا بوري Dr.Carla Maria Burri** مديرة المعهد الثقافي الإيطالي بالقاهرة لما يَسَّرت من خدمات مكتبية مرجعية نادرة.

ويعرب عن فائق امتنانه للسيد الأستاذ **علي ماهر التّيد** سفير مصر بباريس. والسفير **أحمد أبو الغيط** مساعد وزير الخارجية. والسيدة **شهيرّة الشوّاري** بإجلتها. والدكتورة **ماجدة صالح**. و السيدة **لوسي تانسكي Mr.Lucy Tanski** بالولايات المتحدة الأمريكية. لما بذلوه جميعاً من عون صادق في سبيل تيسير الحصول على صور وشرائح مصوّرة استخدمت في هذا الكتاب.

ويشكر المهندس **مجدي بباوي** مدير جي. سي. سنتر. والاستاذ **أحمد هلال** مدير الإنترنتشونال برنتنج هاوس على جهودهما في إصدار هذا الكتاب.

ويزجي الشكر إلى الأستاذ الدكتور **اسماعيل أحمد عواد** أستاذ تصميم الأثاث بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة على تفضّله بمطالعة الفصل الثامن من هذا الكتاب الخاص بالأثاث. وما أبداه من ملاحظات قيّمة أخذت بها. وكذا إلى السيدة **سهير عبد اللطيف** على صادق عونها خلال سنوات طويلة.

كما يشكر الفنان **مجدي عز الدين** على ما صرفه من جهد جدير بالتقدير في تصميم هذا الكتاب. وللاستاذ **حسن محبوب** عميق الإمتنان لما بذله من كفاءة وعناية وحماسة وإخلاص في الإشراف على مرحلة الطباعة. وكذا مساعدة السيد **أشرف إمام**. فضلاً عن المهندس **مراد زكي** ومعاونوه من أسرة جي. سي. سنتر لما قدّمه من جهد الإعداد والتنسيق والتنفيذ التكنولوجي. والأستاذ **شريف جوزيف** ومعاونوه لجهودهم التي بذلها لإحكام ضبط تنضيد النصوص.

الإخراج الفني : الفنان مجدي عز الدين

مدير الإنتاج : حسن محبوب

الصف الإلكتروني : جي.سي. سنتر للجمع التصويري. القاهرة.

الماكيت النهائي وفصل الألوان : جي.سي. سنتر لفصل الألوان. القاهرة

الطباعة : إنترناشونال برينتنج هاوس. مصر.







الفصل الأول

الملامح الفكرية لطراز الروكوكو







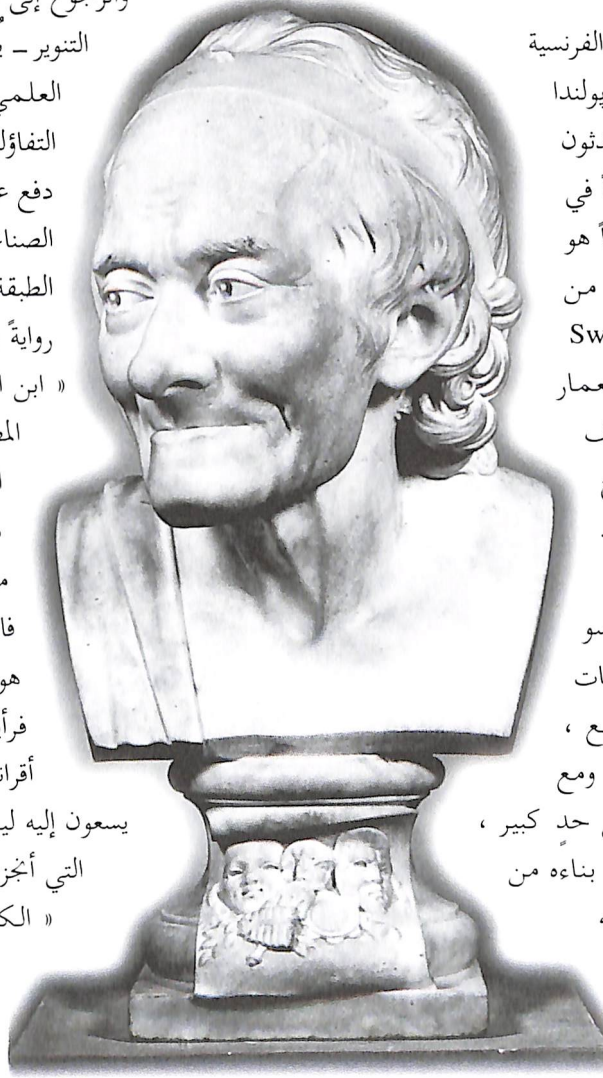
## كانت

القوى الكامنة وراء طراز « الباروك » من العنفوان بحيث امتد تأثيرها إلى القرن الثامن عشر ، ثم مالبثت التغيرات الاجتماعية الجديدة والأفكار الحديثة والتيارات الجمالية الناشئة عن قيم الأسلوب الباروكي الأساسية أن تضافرت لتشكّل طرازاً جديداً . وفي الوقت نفسه كان أسلوب الباروك الأرستقراطي قد أشرف على نهايته مع رحيل لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ ، مما أسفر عن بزوغ طراز « الروكوكو » ، فإذا دوق دورليان الوصي على عرش الوريث القاصر ينتقل من قصر فرساي الفاره إلى مقر ملكي آخر في باريس ، ولم تعد رعاية الفنون قاصرة على البلاط وحده ، بل انطلقت تحت لواء مجتمع الموسرين من أهل باريس الرافلين في متع النعيم ، والذي كان يضم طبقتي البورجوازية العليا والأرستقراطية ، ومن ثم بات على الفنانين وصل حبالهم بحبال هؤلاء . ولم يقتصر طراز الباروك الأرستقراطي على باريس وحدها ، بل كانت كثرة من البلاطات الأوروبية تترسّم على نحو أو آخر خطى قصر فرساي الفنية ، عمارة وتصويراً ونحتاً ونوافير وحدائق ورقصاً وغناءً وموسيقى وأثناً وأزياء وتقاليد وطقوساً ، ومنها بلاط كاترين العظمى قيصرية روسيا وبلاط الإمبراطورة ماريا تيريزا في فيينا .

اليسوعيون « الجزويت » أينما حلّوا بعيداً عن روما ينشطون لمناهضة حركة الإصلاح الديني ويعمّقون لأصولهم الدينية بنماذج تضارع النماذج الأرستقراطية .

وحين أصبحت المعارف العلمية والنظريات الاجتماعية التي نادى بها مفكرو العصر خلال القرن الثامن عشر مشاعاً بين الطبقات المثقفة اتسع نطاق « التفكير العقلاني » الذي تمخّض عن حركة التنوير Enlightenment ، وهو مصطلح يعني ما كان عليه الفن بين سنتي ١٧١٥ و ١٧٨٩ حين تخالف المذهبان العقلاني والأكاديمي . وفي الأصل كانت هذه التسمية تعني الحركة الفلسفية بألمانيا التي تزعمها لسنج Lessing ومندلسون Mendelssohn لتحرير التربية والثقافة والعلوم من أغلال القيود الفكرية . كما أطلقت في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي تزعمها جون لوك John Locke ونيوتن Newton ، وفي فرنسا على مدرسة فولتير Voltaire . واندفعت هذه الحركات الفلسفية جميعاً للتشكيك في سائر القيم والتراكمات التقليدية ، داعية إلى الإنطلاق نحو الفردية المطلقة ، والأخذ بيد البشرية إلى التقدم والرفق والإيمان بالمناهج التجريبية للعلوم ، والرجوع إلى العقل في كل شيء . وكان هذا المصطلح - أعني مصطلح

التنوير - يظلّ تحت جناحيه اتجاهات شتى ، مثل روح الابتكار والبحث العلمي والشروع في إنشاء دوائر المعارف الموسوعية وانبثاق النظرة التفاؤلية نحو مستقبل البشرية . وقد أسفرت حركة التنوير هذه عن دفع عجلة الاكتشافات العلمية التي أفاد منها رجال الأعمال وأقطاب الصناعة في تنمية ثرواتهم . وكان من نتائج هذا الثراء أن تبنّت الطبقة الوسطى رعاية الفنون ، فإذا الحديث عن الطبقة البورجوازية رواية ومسرحاً يصبح أمراً مقبولاً على نحو ما يتجلى في مسرحيتي « ابن السفاح » لديدرو ، و« الأنسة سارة سمپسون » للسنج . وإذا المصوّر فأتوا يرسم لوحاته تلبية لطلبات تجار التحف الفنية وأفراد الطبقة البورجوازية بعد أن كان تصريف هذه المنجزات الفنية مقصوراً على الطبقة الأرستقراطية ، وعلى نهجه سار الفنانون من أمثال شاردان Chardin وجروز Greuze وهوجارث Hogarth فانطلقوا يبيعون صورههم ورسومهم لأفراد الطبقة الوسطى . و كما هو متوقّع فقد اتجه النحت البورجوازي صوب مجال فن البورتريه ، فرأينا المثال أودون Houdon يتقدّم بإحساسه المرفه صفوف أقرانه من المثّالين ، وإذا مشاهير القرن الثامن عشر في أوروبا وأمريكا يسعون إليه ليجلسوا أمامه كي يصوّرهم نحتاً ، وما أكثر التماثيل النصفية التي أنجزها للفيلسوف فولتير ( لوحة ٧ ) . وبات رسم شخصية « الكونت » بمظهر الشرير في مسرحيات بومارشيه Beaumarchais وفي أوبرات موتسارت Mozart مثل « زواج فيجارو » ، ورسم شخصية الخادم بمظهر البطل الإيجابي ، محاولة فنية للنيل من الأرستقراطية . وإذا الرعاية الجماهيرية الجماعية لحفلات الاستماع الموسيقي تحل محل رعاية البلاط



لوحة ٧. أودون: فولتير. متحف فيكتوريا وألبرت. لندن

و كما كُتب للفن الفرنسي هذا الانتشار كذلك كُتب للغة الفرنسية الذبوع فإذا أفراد بلاطات الأمراء والملوك - سواء في روسيا أو بولندا أو ألمانيا أو الدانمرك وغيرها - يتحدثون بالفرنسية أكثر مما يتحدثون بلغاتهم القومية ، وإذا فردريك الأكبر في بروسيا يشيد قصراً في بوتسدام يحتذي فيه طراز الروكوكو ويطلق عليه اسماً فرنسياً هو سان سوسي Sans Souci ( لوحة ١ ) بمعنى خلو البال من الهموم . كذلك أمر ملك سكسونيا ببناء قصر زفنجر Swinger بدرسدن الذي يعدّ هو الآخر جوهرة فنية مستلهماً من المعمار الفرنسي ( لوحات ٢ ، ٣ ، ٤ ) ، كما شيد الأمير - الأسقف كارل فيليب جريفنكلاو ( لوحة ٥ ) قصراً في فورتزبورج Würzburg آية في الجمال والروعة مستوحياً الذوق الفرنسي .

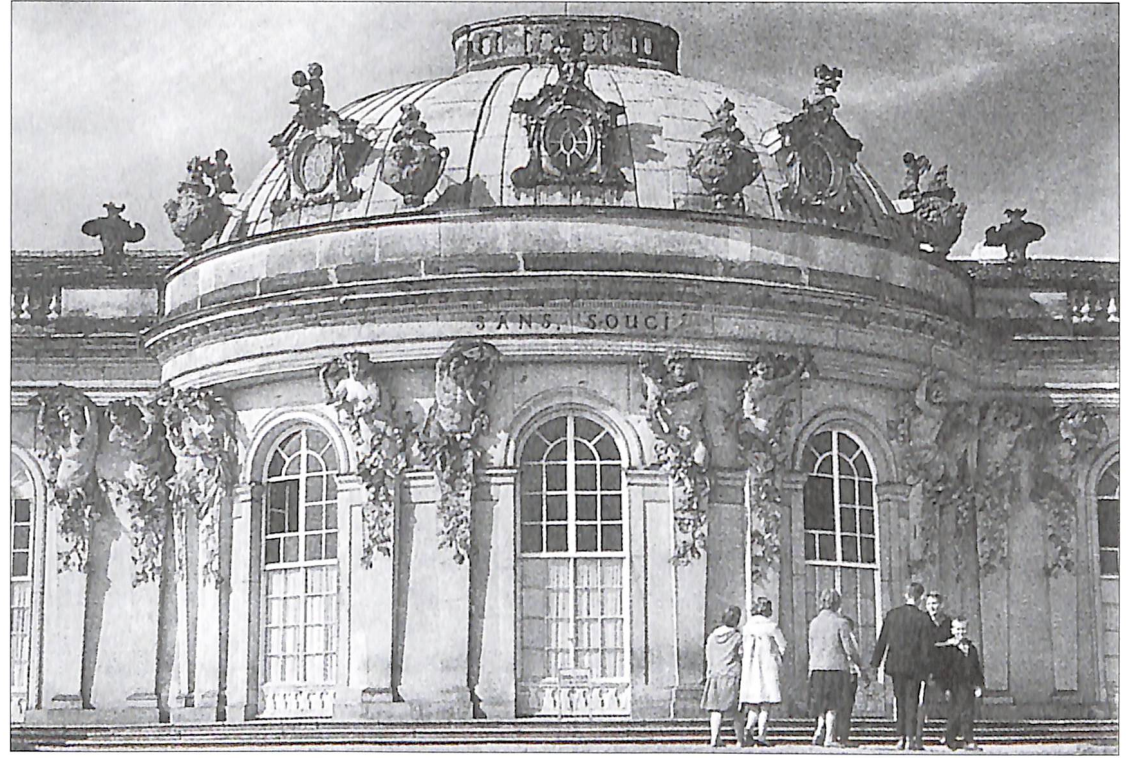
وكان للمؤلفين الفرنسيين مثل فولتير وجان جاك روسو جمهور عالمي يقرأ لهم ويسعى إلى كتبهم ، كما قدّر لرقصات الباليه الفرنسية أن تشيع في حفلات القصور الأوروبية أجمع ، وللمسرحيات الفرنسية أن تهيمن على شتى مسارح أوروبا ، ومع ذلك ظل جنوب ألمانيا والنمسا متأثرين بالطابع الإيطالي إلى حد كبير ، فإذا قصر شونبرون ' ' Schonbrunn بثيينا ( لوحة ٦ ) يعيد بناءه من جديد مهندس إيطالي للإمبراطورة ماريا تيريزا ، تزيّن جدرانه روائع اللوحات الإيطالية ، وإذا الشاعر الإيطالي ميتاستازيو Metastasio يقوم - دون الشعراء النمساويين - بنظم حوار الأوبرات في أغلب الأحيان - وإذا المسارح الملكية النمساوية لا تعرض إلا المسرحيات والأوبرات الإيطالية . وانبرى



شَتَّى المعارف التي كانت موزَّعة في النشرات العلمية ذات الأسلوب العسير على الفهم ، فإذا هي تغدو جليَّة في أسلوب ميسرٍّ بين ، كما كشفت الموسوعة عن أسرارِ للصنائع كانت خفية متوارثة بين أهلها فحسب . ومن كتابها كان فولتير Voltaire الذي اختص بالقسم التاريخي وجان چاك روسو Rousseau الذي اختص بالقسم الموسيقي ، ومنتسكيو Montesquieu الذي اختص بالعلوم الاجتماعية . ثم ما لبثت هذه الروح الموسوعية أن شملت الإنتاج الموسيقي المتكامل لجان سباستيان باخ Bach ، الذي غدا عالماً يلمُّ بأطراف كل ما هو متاح من الأسس الموسيقية .

لقد أصبح للطبقة الوسطى نصيبها وحقها المشروع في المشاركة برأيها في كل ما هو عقلائي فناً وعلماً . وحين ملكت تلك الطبقة حظها ثراءً وعلماً غدت قوة ناهضة تتحدى سلطة الأرستقراطيين القديمة وتنزع عنها امتيازاتها . وبعد أن توفَّر لها حظ كبير من المعارف خلعت عنها أغلال المعتقدات الخرافية البالية متحررة من قيود الماضي ، فإذا الحرية الواسعة التي تمخَّضت عنها حركة التنوير تتفجَّر عنها الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر . وما لبثت الطبقة الوسطى أن استنارت وغدت قارئة تطالع لمؤلفين من صفوفها ، ولها موسيقاها التي برعت في وضع أسسها فتوجَّه أفرادها إلى الاستماع إليها ، وأصبحت لها القدرة على شراء اللوحات المصوَّرة ، كما شيدت مبانيها على أنماط أملاها ذوقها هي .

على أن فلسفة التنوير كان لها أيضاً ما عاقها وتحدَّها ، فلقد رافق ظهورها اتجاه مناهض لها وهو رفض العقلانية ، مرهصاً برومانسية القرن التاسع عشر . وعلى نحو ما كان التطرُّف في العواطف الدينية من ضرورات الإيمان المطلق بالوحي والتنزيل ، كان « الحدس » في الآداب والفنون يجافي العقلانية ، فإذا بطل الرواية في إنجلترا هو المتحدث نفسه ، على نحو ما انطوت عليه قصص فيلدنج Fielding ، وإذا أسلوبها يجمع المشاعر الذاتية في نفوس القراء على التأثّر بالبطل ، على عكس ما ينادي به مذهب « التنوير » من النظر إلى الأحداث نظرة موضوعية محايدة . وثمة مثل آخر يتجلّى في عنوان رواية جين أوستين « العقل والعاطفة » Sense and Sensibility ، الذي تعني به ما عليه أبطال روايتها من صفات ، وهو عنوان لاشك يستفزّ الفكر التنويري . وفي فرنسا أضفى روسو مسحة وجدانية على حركة التنوير أملتتها حساسيته المرفهة واستعداده الفطري لكل ما يثير الإحساس بالتعاطف والحنان والألم إلى غير ذلك من مشاعر . وفي رواية « كانديد » ذات الأسلوب الساخر صور فولتير الإنسان الملتزم بما يُمليه العقل لا يحيد عنه ، مندداً بالرأي الذي قال به الفيلسوف ليبنتز من أن عالمنا الذي نعيش فيه هو خير ما يكون ، فإذا فولتير يجعل إحدى الشخصيات العقلانية التي توالى عليها المصائب والكوارث لا تملك في نهاية الأمر إلا الاستكانة للهزيمة ، مكتفية برقعة صغيرة من الأرض تزرعها وتعيش عليها . كذلك لم تفلت الصورة المرئية

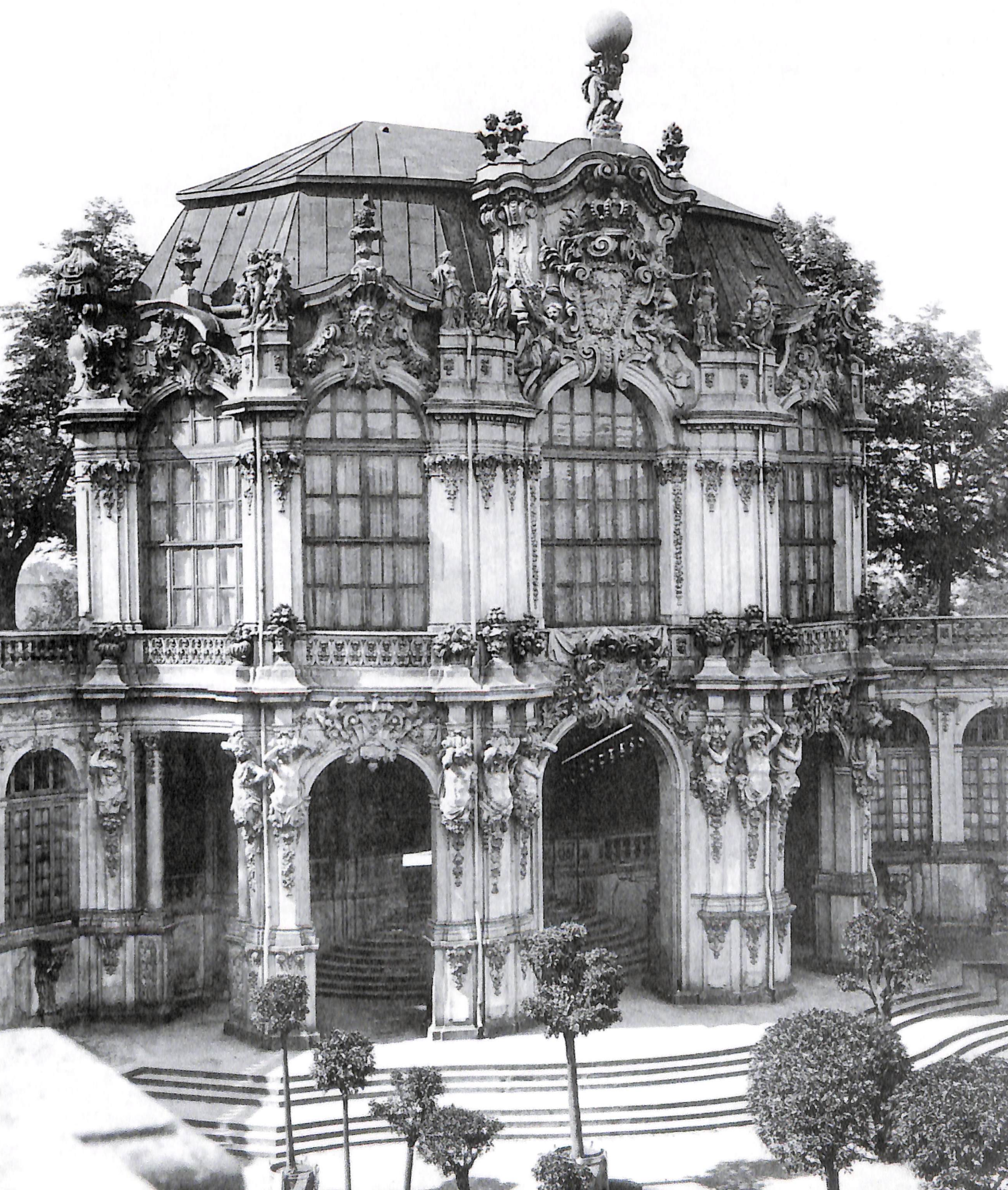


لوحة ١. جورج فون نوبلز دورف: قصر سان سوسي. بوتسدام

المحدودة . وبدلاً من محاولة إرضاء راع واحد للفن أصبح المؤلف الموسيقي والعاظف والمغني يسعون جاهدين إلى رضا الجماهير الغفيرة ، فإذا موتسارت على سبيل المثال يقطع صلته براعيه الأمير – الأسقف معتمداً على ذاته مؤلفاً موسيقياً حراً مستقلاً . ولم يكن من قبيل المصادفة أن تعهد بلدية مدينة فيينا – دون بلاط القصر الإمبراطوري – إلى موتسارت بتأليف أوبرا « دون جوفاني » الشامخة . على أن روح التنوير هذه المتَّجهة نحو البحث العلمي المتحرر من كل القيود التي انبثقت من عقلانية القرن السابع عشر لم تظفر برضاء الكنيسة التي رأت فيها عقيدة بدلية تهدد كيائها ، لاسيما أن أصحاب نظرية التنوير كان لهم رأيهم الخاص في الألوهية بعد أن اعتنقوا عقيدة « التأليه الطبيعي » Deism ، فإذا هم يؤمنون بإله لا يصدر عنه وحي أو تنزيل أو رسالات ، كما نادوا بالنظرية الآلية للطبيعة فإذا هم يمثلون الرب من هذا المنطلق بصانع ساعة ، والكون ساعته ، شدَّ زمبركها ليدور دورة لا نهاية لها . وهكذا كان المنهج العلمي التجريبي هو أهم طقوس تلك العقيدة المبتدعة ، ودائرة المعارف الموسوعية Encyclopedie إنجيلها ، والطبيعة كنيستها ، واختلفون إلى هذه الكنيسة من العقلانيين هم جمهورها .

وإذا كانت دوائر المعارف من ثمار حركة التنوير ، فقد شارك كل المفكرين أصحاب الرأي في إعداد دائرة المعارف التي أصدرها دني ديدرو Denis Diderot في عام ١٧٥١ بمعاونة الفيلسوف دالنبير Dalemberet والمسمَّاة « المعجم المدرس للعلوم والفنون والصنائع » تنظم القواعد التي فرضتها النزعة العقلانية والروح العلمية لتنطوي على



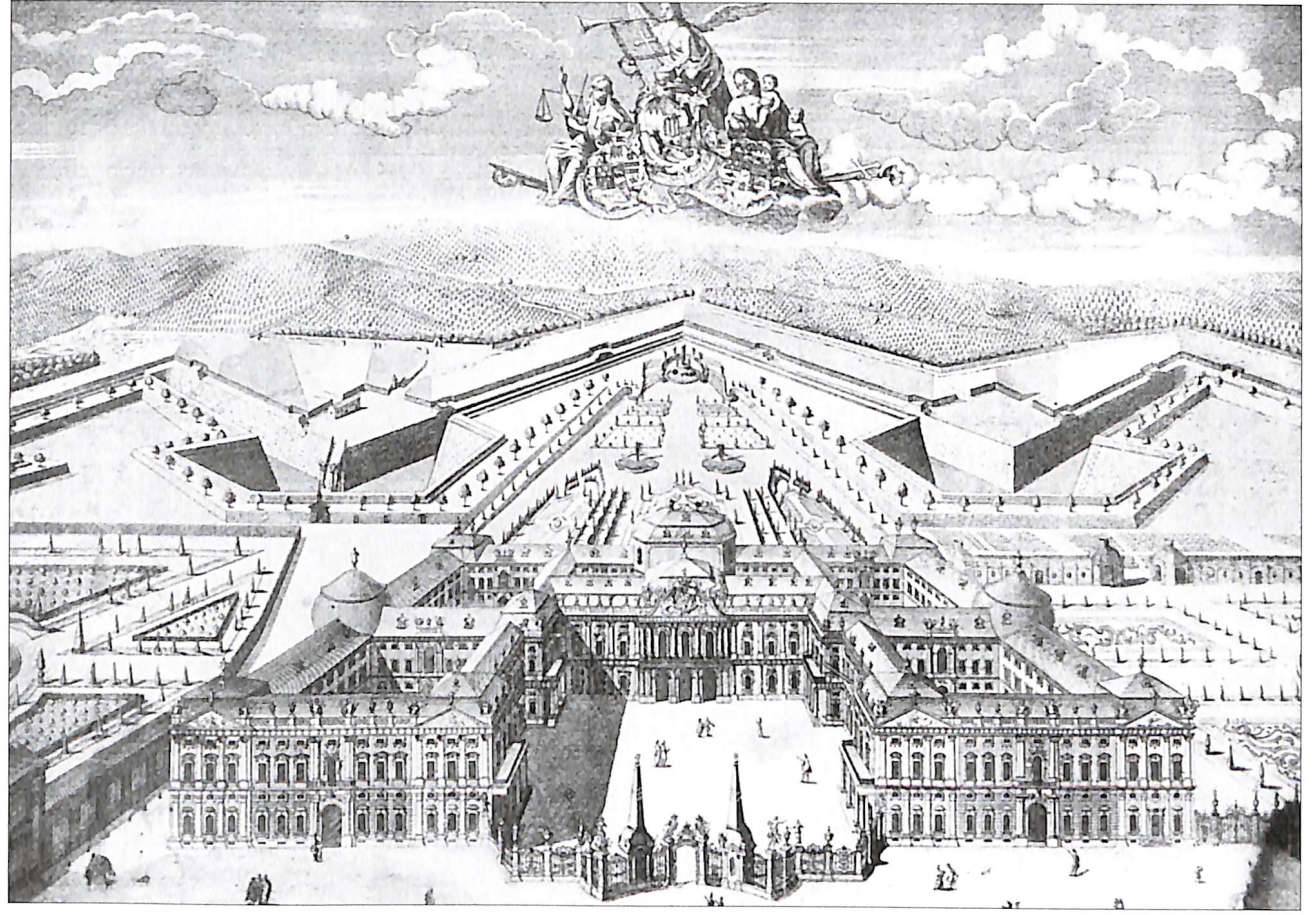


لوحة ۲. ماتیاس دانییل  
پوپلمان: قصر زفنجر بدرسدن



عن « نظرية التقدم » Progress of the Human Spirit حيث عدّ المراحل العشر التي مرّ بها الإنسان في مشواره من الوحشية إلى الكمال ، عازياً بلوغ الإنسان الكمال إلى استخدامه قواه الذهنية إلى أبعد مدى ممكن ، فلا تعود تنفسح أمامه غير سبيل واحدة تقوده إلى الأمام وإلى ما هو أسمى ، وهكذا تمخضت قوى التفاؤل المتحدية عن اندلاع الثورة الفرنسية ، وعن لوحات المصور داوید ، وعن موسيقى بيتهوفن .

على أن ثمة حركة فكرية أخرى نشأت في ألمانيا استلهمت نظريتها من الوجدان سميت حركة « العاصفة والاندفاع » Storm and Stress ( ١٧٦٠ - ١٧٨٥ ) ، ويقال إن هذا الاسم الذي تسمت به يمتّ إلى مسرحية بهذا الاسم لمكسميليان فون كلينجر ( ١٧٥٢ - ١٨٣١ ) . وترجع نشأة هذه الحركة الفكرية إلى ثورة شبّان من الطبقة الوسطى - كانوا على حظ من الاستنارة والثقافة - على ما لاحظوه من جمود في حركة التنوير التي كانت تغلب العقل على العاطفة .



لوحة ٥ . نويمان : قصر الأمير - الأسقف . فورترزبورج

من لمسة السخرية اللاذعة على يد المصور الإنجليزي هوجارث Hogarth التي نقد فيها مجتمعه لاسيما في مجموعته المسماة « الزواج على نهج العصر » Marriage à la Mode . كما تجلّت روح التنوير في نموذج بين في آخر أوبرا لموتسارت هي « الناي السحري » Magic Flute حيث نرى القوى العقلانية تتكاتف معلنة الحرب على قوى الظلام والجهل والشر إلى أن يحسم انتصار العقلانية الصراع في الختام . وكان لروح التنوير أثر واضح في الحضّ على التفاؤل ؛ فعلى حين ركزت المسيحية على خطيئة آدم فكان جزاؤه الطرد هو وزوجته حواء من الجنة ، ذهبت نظرية المعرفة عند أفلاطون إلى أن الإنسان كان في الأصل يعيش مع الآلهة لا يصدر عنه إلا الكمال المطلق ، وحين طرد من الجنة متخذاً الجسد مقراً له فقد صفة الكمال المطلق . وما نراه في الإنسان من حب للمعرفة مردّه إلى حنينه إلى جنّته الأولى في صحبة الآلهة وما هم عليه من كمال . وعلى حين آمن دارسو الآداب القديمة وشجون البشرية مثل إدوارد جيبون - بعد أن استبعدوا الدراسات الدينية - بما أغرق به الفكر والفن كلاً من اليونان وروما القديمتين [ ومن هنا جاءت مؤلفاتهم الضخمة التي تولّت مهمة الإجابة على قضية لم كانت ثمة نهضة ولم كان ثمة اضمحلال ] ، ذهب أصحاب حركة التنوير - دون أن ينكروا عظمة اليونان وروما - إلى أن العقلانية إذا طبقت بحذافيرها آتت ثماراً أبلغ وأنضر من تلك الثمار القديمة ، وهو ما يتجلّى فيما ذهب إليه كوندورسيه Condorcet

وقد أخذت هذه الحركة الفكرية بمبادئ روسو وجعلت منه رائداً لها ، فلقد رأوا رأيه في أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة ، وأن ما تملّيه العاطفة خير مما يملّيه العقل . وكان من أهم رواد هذه الحركة جوته [ آلام فيتر ١٧٧٤ ] وشيلر [ قطاع الطرق ١٧٨١ ] في سنوات شبابهما . ونادت هذه الجماعة بعدم الخضوع لقهقير قاهر ، كما طالبت بالحرية الفردية وبالتحلل من أسر القواعد الخلقية المألوفة جاعلة نصب عينيها الالتزام بالتلقائية والانتقال المفاجئ من الشيء إلى نقيضه ثم لا بأس من العودة إلى ما كان أولاً ، وقد عدّت الشّعور موهبة فطرية بيئية أولى للشعوب ، ومن هنا كان اهتمامها الخاص بالقصص الشعبي وبالملاحم وبالقصاص التوراتي ، كما غلبت على قصائد شعراء هذه الحركة البنية القصصية الغنائية مستلهمة أفكارها من الأغاني الشعبية التي سادت قبل خلال القرون الوسطى ، فإذا هم لا يلتزمون إلا بما يملّيه عليهم الخيال المبدع ، فذهبوا مع بيرك Burke ( ١٧٥٦ ) في « مقولته عن الجلال والجمال » إلى أن ثمة عنصراً في الأدب والفن يفوق « الجمال » هو الجلال ، فعلى حين يبعث الجمال البهجة في النفوس يثير الجلال الرهبة فيها . ومن هنا كان تعلقهم بأوصاف روسو للطبيعة البدائية في ثوبها الحوشي غير المنسق مما أثار في النفوس حنين العودة إلى الفطرة والطبيعة . فعلى حين حاول أصحاب حركة التنوير ترويض الطبيعة وجعل زمامها في يد الإنسان ، أقام أصحاب حركة « العاصفة والاندفاع » للطبيعة سلطانها القاهر الذي لا يسر له غور .





لوحة ٤. بويلمان وپرموزر: منحوتات قصر زفنجر

« العاصفة والاندفاع » التي نادت بسطوة الطبيعة وتسليطها على الإنسان بإرادتها الغامضة ، مناقضة في ذلك حركة « التنوير » العلمية التي تؤمن بإمكان إخضاع قوى الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان عن طريق العلم .

وهكذا انصهرت في بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التي ظهرت في عصره ، ثم ما لبثت أن انبثقت من خلال فكره الخلاق في مبتكراته الموسيقية ، فإذا هو يعكف على تطوير أسلوب الروكوكو إلى كلاسيكية رصينة ، وإذا هو يلتفت بكل كيانه إلى الأوبرا التي وجد فيها النموذج الجدير بضم جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب في إطار شامخ تبدو معه وكأنها ترى من خلال « منظر مجسم » ، إذ كان موتسارت يعد المسرح الموسيقي الوسيط الطبيعي الذي يتجلى من خلاله التعبير الصادق . وما أشبه مقدرة موتسارت على رسم الشخصيات المسرحية بمقدرة شكسبير وإن قامت مسرحياته على عناصر موسيقية ، فكان يبعث الحياة في شخصياته باستخدام الجمل الموسيقية المبتكرة الإيقاع ويدفع بها خلال المواقف المختلفة ، كما استطاع أن ينمي الأحداث المتشابكة عن طريق التحويرات الهارمونية والحيل الكونترابنطية . وكان مجاله الشعوري في الأوبرا متسعاً رحباً ، فهو ينتقل في يسر من الموقف البهيج إلى المأساوي ، ومن الموقف الهادئ إلى المضطرب ، ومن الجاد إلى الهازل ، ومن الساكن إلى الثائر ، ومن الفاضل إلى الشرير في نطاق زمني قصير . ومع ذلك تجري انتقالاته تبعاً لحساب دقيق وداخل حدود مرسومة تكشف عن سيطرته الكاملة على جميع المواقف والتعبيرات .

وكما أعد الفنان العبقرى الخالد موتسارت الذي سيطر على قلوب الناس خلال القرن الثامن عشر موسيقى الحجرة للعزف في صالونات المجتمع الأرستقراطي ، قدم أيضاً أوبرا قصيرة لقصر شونبرون الإمبراطوري وعدداً من الأوبرات الفكاهية الألمانية للمسارح الموسيقية الشعبية . وبلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقي على المستوى العالمي في مؤلفاته لدور الأوبرا العامة ولقاعات الموسيقى التي كان يؤمها النبلاء والعامة معاً حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين ، وهي الدور والقاعات التي هيأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية . فقد تميزت أوبراته بطاقة درامية جياشة فإذا مواقفها التراجيدية والفكاهية تضفي عليها لمسة إنسانية مؤثرة ، كما تسلفت هذه الطاقة الدرامية إلى موسيقاه السيمفونية المطلقة فإذا سيمفونياته الإحدى والأربعون بجانب كونشتراتاته لختلف الآلات تأسر العازفين والمستمعين في جميع أنحاء العالم حتى اليوم . وكان قد جاب بصحبة أبيه أهم المراكز الموسيقية بأوروبا ، وأتيحت له فرصة اللقاء مع أعظم المؤلفين وأفاد من ذلك كله فتمثل قيادات الفكر الموسيقى المعاصرة ، واستهوته في لندن مؤلفات يوهان كريستيان باخ ابن باخ العظيم والتي كانت تمثل تحولاً عن موسيقى كل من أبيه

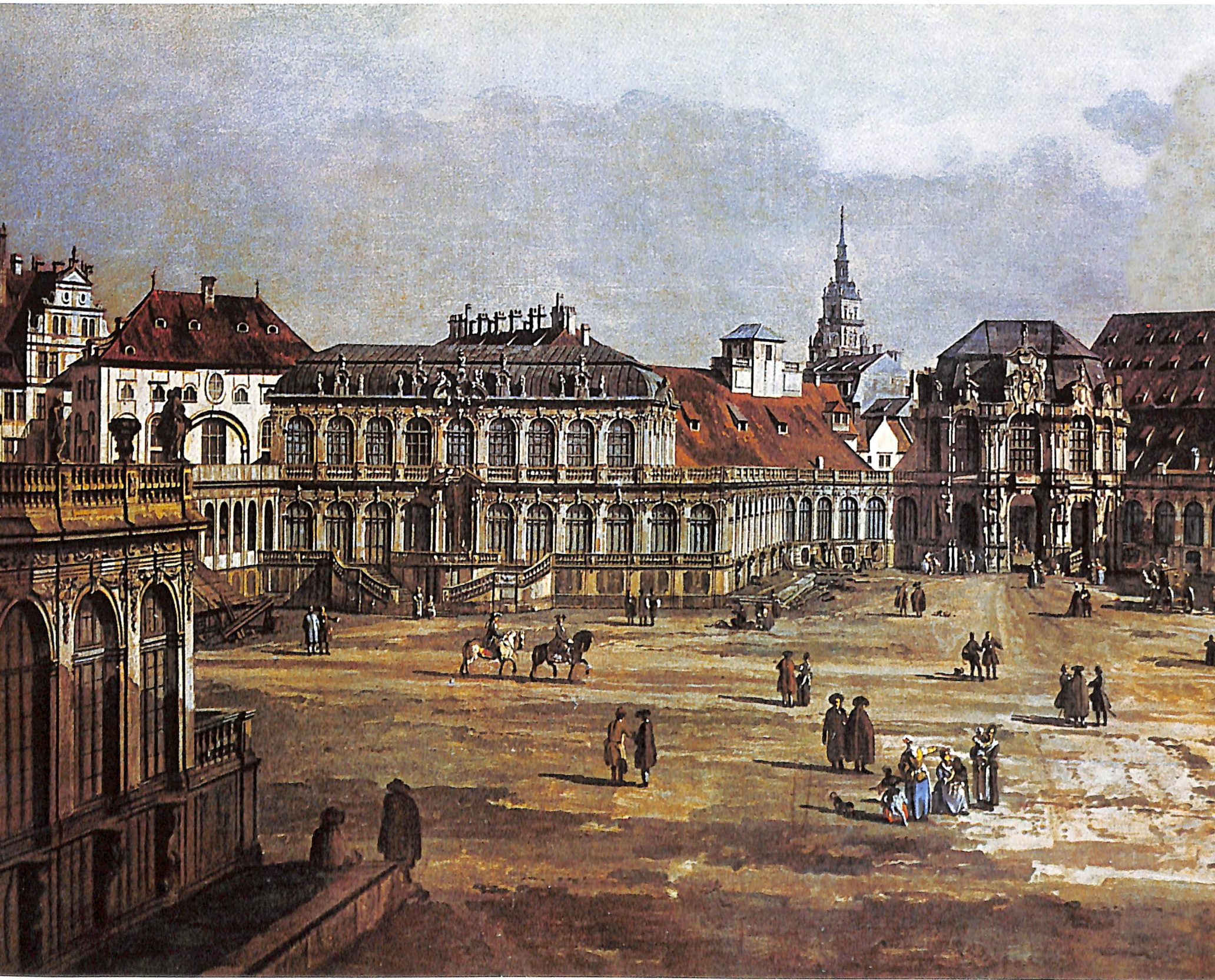
يوهان سباستيان باخ وهيندل ، فإذا موتسارت يهجر أسلوب الفخامة واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية في الموسيقى التي تميز أسلوب الباروك لينطلق معبراً بنبرات أسلوب الروكوكو الرشيق المنمق بعد أن التقى في باريس بأساطين فن « الموسيقى » وخاصة في نطاق موسيقى الآلات ذات لوحة المفاتيح أمثال رامو ، وتعلم من كوبران العظيم الأناقة في الكتابة وعذوبة الأسلوب الذي يدغدغ الأذن ، ولقن عن أوبرات جلوك النظرة الدرامية العميقة الشاملة ، وحبك النسيج الدرامي في الأوبرا ، واستبعاد العناصر قليلة الأهمية بالنسبة للحدث الدرامي ، واستهواه في إيطاليا الإعلاء من شأن جمال الصوت الغنائي الآدمي وجميع عناصر الجاذبية والشاعرية التي تتميز بها الشعوب اللاتينية ، ثم استمع إلى أعظم فرق الأوركسترا بأوروبا وأسرته مقدرة العازفين على مختلف الآلات ، وهو الأمر الذي أفاد منه كثيراً في توزيعاته الأوركسترالية ، كما أخذ عن هايدن القدرة على التعبير المكين في نموذج السيمفونية ، واكتشف أسرار الأوبرا الجادة لمدرسة نابولي وكذا أسرار الأوبرا الهزلية مثل أوبرا « الخادمة السيدة » لبرجوليزي ، كما عرف الأوبرا الفكاهية الألمانية . لقد بلغ موتسارت الذروة بأسلوب الروكوكو المتميز بالهارمونيات البسيطة والزخارف اللحنية الرائعة القائمة على ارتباطات ذات ألحان بسيطة ، وكان هذا التطور على يديه بمثابة رد فعل للتعقيد الذي بلغه أسلوب الباروك ذو الخطوط اللحنية المتعددة ، والتي بلغت أحياناً ستة عشر خطاً لحنياً مما يشق على المستمع تتبعه وإدراكه .

وما من شك في أن موتسارت قد تأثر بحركة « التنوير » التي قامت إثر مكتشفات نيوتن العلمية ، وتجلت تأثيره بها في ميله إلى الوضع المنطقي والوحدة في بناء صوره الموسيقية على اختلاف أنواعها . كما تحمس للمذهب الطبيعي الذي نادى به روسو وهو ما عبر عنه في رسائله الشخصية العديدة ، واغترف معارفه الأدبية من نشاط حركة



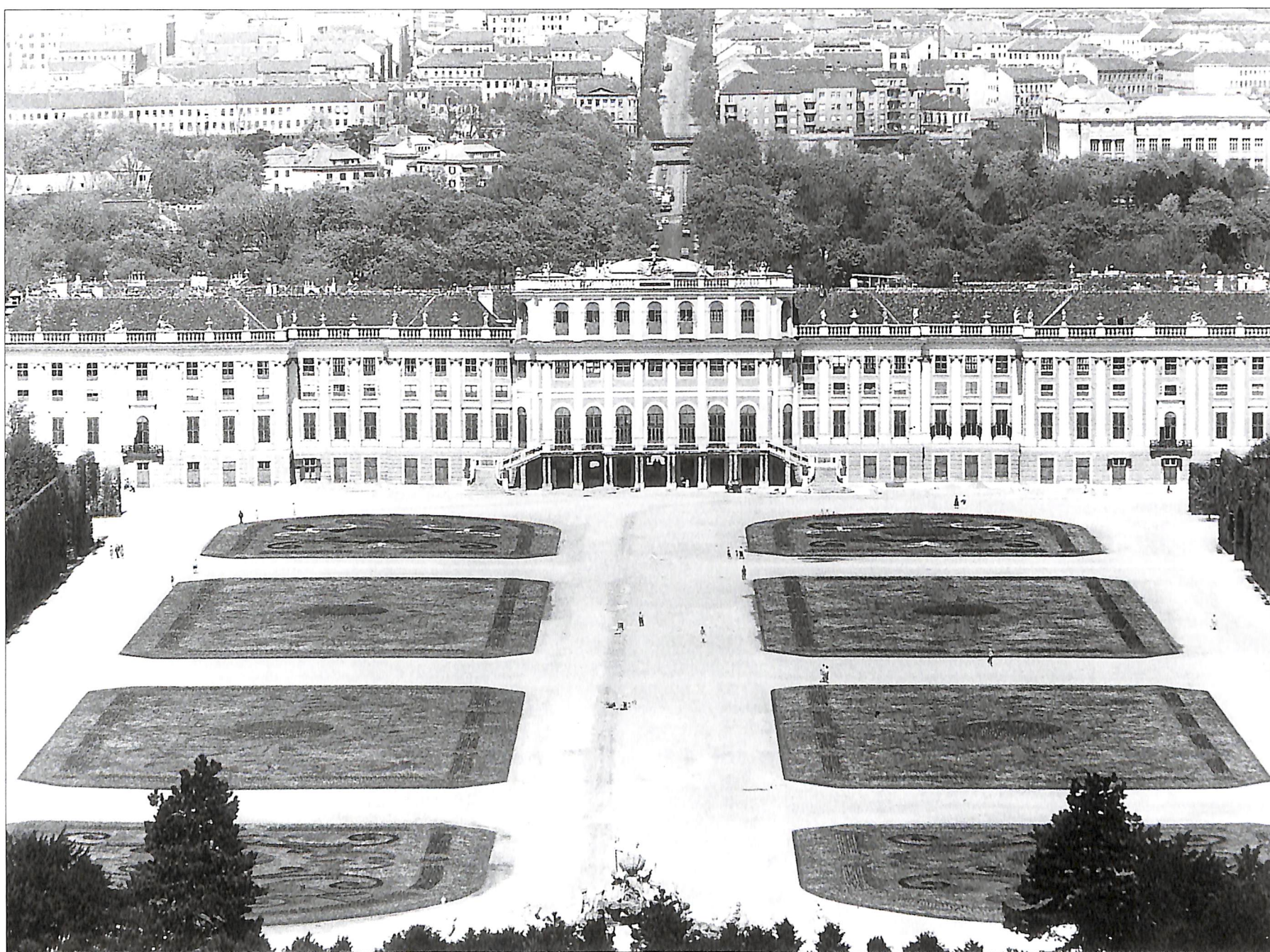






لوحة ٣. يويلمان: قصر زفنجر. رسم مطبوع ومُنقَّذ بطريقة الحفر لبييلوتي





لوحة ٦. فيشر فون إرلاخ: قصر شونبرن الصيفي بقينا



# طراز الروكوكو

شاع

طراز الروكوكو الفني في أوروبا خلال الفترة من حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٧٨٠ ، ويتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المنحنية المحاكية لأشكال القواقع والحار والأصداف ، أو الموحية بأشكال الصخور في الكهوف والمغارات لاسيما في فن صناعة الأثاث وزخارف التنسيق الداخلي بالدور . وهو فن أرسنقراطي فيه إفراط في الشغف بالأناقة أسلوباً وموضوعاً . وبرحيل لويس الرابع عشر انتقل طراز الباروك الأرسنقراطي - كما سبق القول - إلى مرحلته الأخيرة وهي الروكوكو بعد أن لم تعد رعاية الفنون احتكاراً للبلاطات بل تلقفها مجتمع باريس الراقي الذي يضم الطبقة البورجوازية العليا وأرسنقراطية المدن ، والذي ما لبث أن تبنى رعاية الفنون .

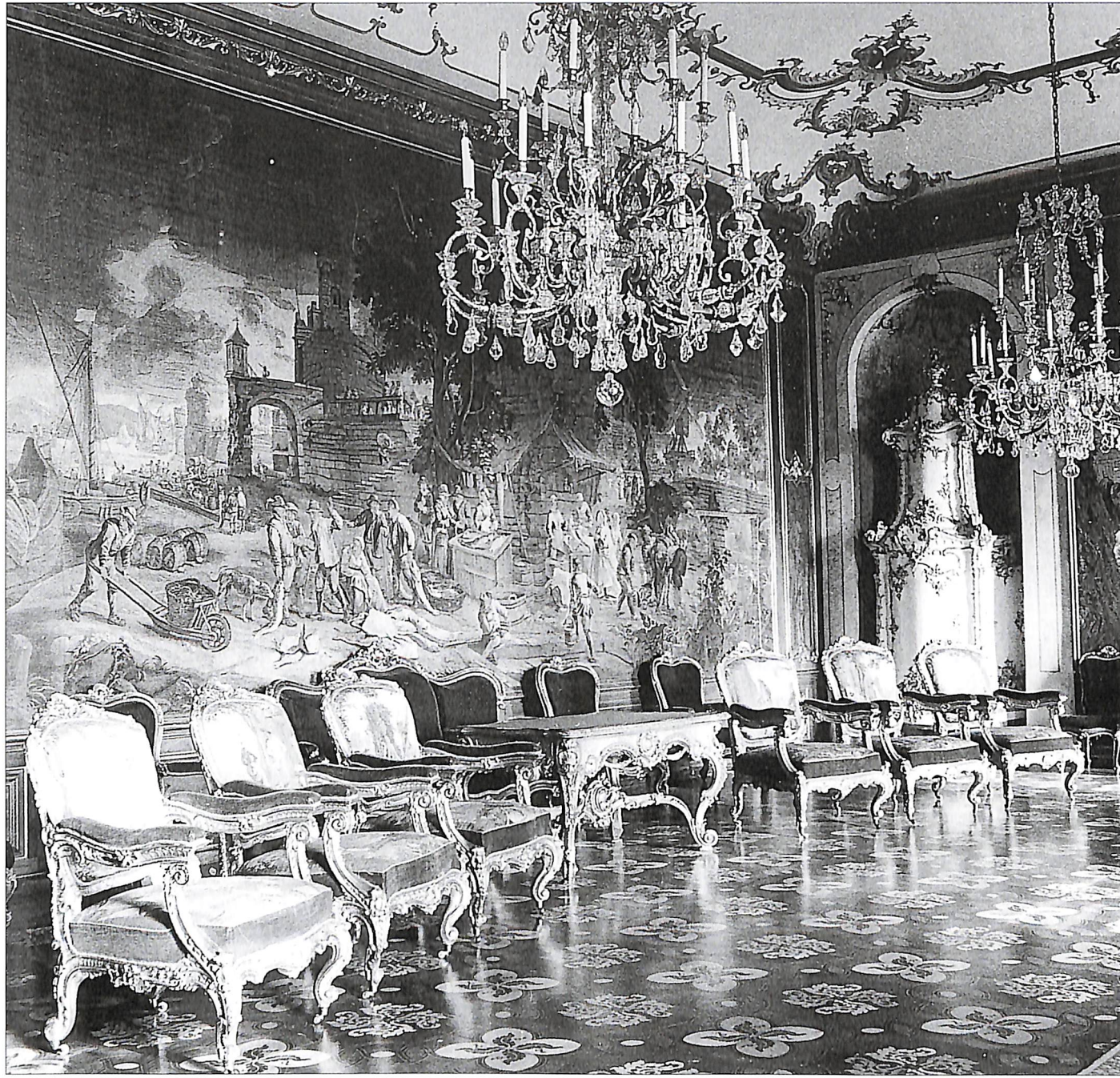
والطين المحروق والمطليّة باللونين الأبيض والذهبي ، أو في تطهيم نسجية مرسمة أو مطرزة تكسو ظهر مقعد أو أريكة ، أو نحتاً فوق سطح مدفأة إلى غير ذلك . ونحن إذا قابلنا التنسيق الداخلي وفقاً لطراز الروكوكو بقصر شونبرون بقيينا ( لوحة ٨ ) على سبيل المثال بالتنسيق الداخلي في عهد لويس الرابع عشر تجلّى لنا الفارق بينهما بوضوح ، فعلى حين كان طراز الباروك مهيباً جليلاً مبهرًا كان طراز الروكوكو جذاباً رقيقاً رشيقياً رهيفاً ، فإذا الرقة نحلّ محلّ الشموخ والضخامة ، وإذا الأناقة نحلّ محلّ الجلال والفخامة ، وإذا رقة الألوان الطباشيرية نحلّ محلّ تيه الذهب والأرجوان .

وكما ألف رامو Rameau وجلوك Gluck وموتسارت Mozart الأوبرات خلال القرن الثامن عشر لعرضها في دور الأوبرا العامة حيث تلامس مناكب الأرسنقراطيين مناكب البورجوازيين كما أسلفت ، انتقلت الفنون من قاعات القصور الرخامية الفارهة إلى الصالونات الصغيرة الأنيقة حيث أصبحت الرقة والجاذبية والرشاقة قيمة جمالية تبرز العظمة والإبهار . كذلك أطلق هذا المصطلح في الفترة بين ١٧٢٠ و ١٧٧٠ على الشّعّر الألماني الذي واكب طراز الروكوكو من حيث الزخارف اللفظية المسرفة والإغراق في التكلّف .

ومن بين أشهر المباني ذات طراز الروكوكو قصر البلقيدير Belvedere الصيفي المطلّ على الحديقة في فيينا ( لوحة ٩ ) وهو القصر الذي شيّده المهندس لو كاس فون هيلدبراندت Hildebrandt ، والمتميّز بخط أفقه المتكسر وأبراج أركانه الأربعة التي لا تدين إلا قليلاً للنماذج الفرنسية والإيطالية السابقة عليها . ونلاحظ على الفور الذوق الزخرفي وقد انطلق في سحاء منبثقاً من الأبواب ليكسو السطح الخارجي للواجهة بأسرها ، كما نجد التفاصيل التي انفرد بها المهندسون الفرنسيون داخل المباني قد انتقلت على يد هذا المهندس إلى الواجهة المطلّة على الحديقة ، ضارباً عرض الحائط بالرصانة الماثورة عن بالاديو مهندس عصر النهضة ، فنشهد على جانبي نوافذ الطابق الثاني بعض الأعمدة المتصقة المركبة المفرطة في زخارفها ، كما نرى فوق المدخل بعض تماثيل الكارياتيد متجمعة وكأنما تجسّد تشكيلات

والراجع أن كلمة رو كوكو rococo - وبها جناس مع كلمة باروكو barocco - قد اشتقت من كلمة rocaille بمعنى الصخر وكلمة coquille بمعنى القوقعة أو المحارة أو الصدفة ، إذ غدت الصخور المحارية الأشكال والقواقع والأصداف تستخدم على نطاق واسع كصيغ زخرفية في الطراز الباروكي الشائع ، حتى يمكن اعتبار طراز الروكوكو تعديلاً طراً على طراز الباروك وإثراء له غير متعارض معه ولا مناقض له . وبعبارة أخرى هو طراز باروكي انتقل إلى داخل الدور والقصور ليواكب أنافة الدور التي أنشئت في المدن أكثر مما يواكب أبهاء القصور وإن استخدم في كليهما . وهكذا استحدث طراز الروكوكو لتزخرف به الدور من الداخل لاسيما الردهات والقاعات الصغيرة المخصّصة لتلاقي الأصدقاء والمعارف يتبادلون الأحاديث في جلسات السمر . وقد شمل طراز الروكوكو كافة الفنون الكبرى كالنحت والتصوير والعمارة والموسيقى إلى جانب الفنون الزخرفية التي غشت كلّ ما في الداخل ، من المنحنيات الرشيقة لأرجل المناضد والمقاعد والأرائك إلى اللوائف الحلزونية المذهبة التي تجمل السقوف والجدران . ولعل النموذج الأمثل الدال على فن هذا العصر هو الرسوم المطبوعة بطريقة الحفر التي أعدها الفنان أنطوان فاتو مستخدماً أشكال الحار والصدف ببراعة فائقة تسنّى معها استعارة عناصرها وصيغها في شتى مجالات الزخرفة سواء في الكسوات الخشبية على الجدران ، أو فوق ورق الحائط المطبوع ، أو في مشغولات الجص





لوحة ٨. صالون بقصر شونبرن. فيينا

السابع عشر ، وحمل لواءها قادة مثل البابا أوربان الثامن والملك الشمس لويس الرابع عشر ، قد يشي بأنها جوفاء لا طائل منها . ويؤيد هذا الرأي ما ذهب إليه ماثيو بريور Prior بعد طوافه بأبهاء قصر فرساي وقاعاته فإذا هو يرمي الملك بالحمق الذي تجلّى في لمساته الجوفاء حين شيّد هذا المقرّ : « حيث لا يكاد سقف أو جدار يخلو من صورة له ، الأمر الذي يبعث على السخرية ، فلو عنّ له أن ييصق وهو يلوي عنقه يمنة أو يسرة ، لم يجد إلا صورة من صورته أو صورة 'الشمس' التي تليه منزلة . . . . ييصق عليها » .

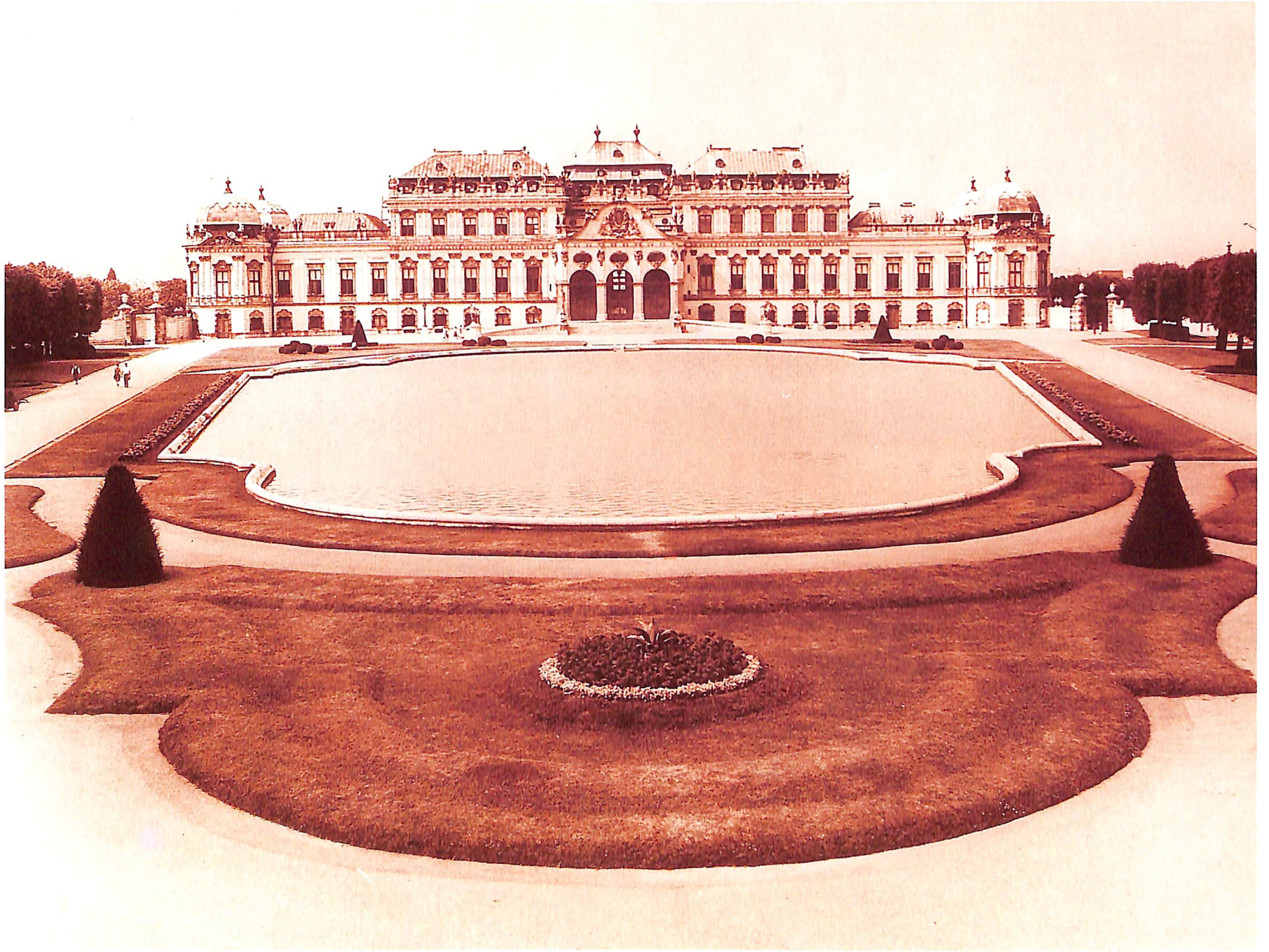
كوربوجرافية لفريق من راقصي الباليه . وباستثناء هذه العناصر اختفت الطرز المعمارية الماثورة تماماً ، فتلاشت سكينه واجهة المعبد المثلثة ، وتبدّدت أطر النوافذ الأكاديمية الطراز ليحلّ محلها نموذج متدفّق فوّار من المنحنيات المتعرّجة والإيقاعات المتكسّرة عن عمد . وهكذا يشدّنا هذا النزوع نحو ترصيع المستوى المسطح بالمنحوتات الذي يتيح الفرصة لتلاعب النور والظل تلاعباً يتغيّر بتغيّر أوقات النهار بحيث تبدو الواجهة وقد غشّتها دوامات الحركة بلا توقّف ، فإذا ما انتقلت العين أفقياً من جانب إلى آخر تعاقبت الأشكال المقعّرة والمحدّبة في إيقاع مرهف أسر .

ويمكن القول إن طراز « الروكوكو » الذي بلغ الغاية رقة ولطفاً وعذوبة كان آخر طراز أوربي التزم بالأسس الجمالية المتعارف عليها كتب له الانتشار والشمول في العالم المتحضّر ، ومردّ ذلك إلى أن زمام الأمر كان في أيدي فلول آخر طبقة أرستقراطية ذات صفة اجتماعية دولية تملك بها

أن تكون راعية للفنون . وإذا نحن بعد قيام الثورة الفرنسية وحروب نابليون نرى القوميات الإقليمية وقد قويت شوكتها ، فظهر أثر ذلك في الفنون التي غدت تحمّل دلالة قومية تفوق دلالتها العالمية ، وإذا موضوعات الفن تسمي قومية محلية أكثر منها عالمية .

و كان للفكاهة اللمّاحة وروح الدعابة الذكية أثرهما في فن القرن الثامن عشر الذي لم يكثرث لاعتراضات الكنيسة أو الدولة . وطراز الروكوكو وإن لم يكن طرازاً بمعنى الكلمة - كما ذهب البعض - فهو لاشك نقيض لطرز سابقة ، فإن التطلع إلى الوراثة نحو طرز أخرى تبدو على فخامة وجلال وروعة سبق بها القرن





لوحة ٩. لوکاس فون هیلدبراندت: قصر بلقدير. فيينا

الباروك بل تلقفت هذا الطراز عن مصورين أوروبيين ليسوا من رعاياها . كذلك لم نجد إيطاليا - وهي البيئة التي نشأ فيها طراز الباروك - تفسح صدرها بالقدر الكافي خلال تلك الحقبة لرعاية كبار مصوريها الزخرفيين مثل الفنان العظيم تيبولو الذي لم يحظ بالرعاية الجديرة به في موطنه على

وما لبثت فرنسا مع بداية القرن الثامن عشر أن تخففت شيئاً من سطوة الفن الباروكي إسرافاً وشططاً ، بعد أن أوشك هذا الإسراف وذاك الشطط أن يهبطا بالدولة إلى درك الإفلاس ، هذا إلى ما لحق ذلك من إفساح الطريق ممهداً أمام العقلانية . أما إنجلترا فلم تطالعنا بتصوير قومي من طراز



حين ظفر بها في دول أوروبية أخرى ، وهو ما لم تفعله ألمانيا وإسبانيا ، فلقد رعتا فنانيهما رعاية حانية .

وعلى حين جناح هذا القرن إلى التخفف من إسباغ الروعة والجلال على التصوير الزخرفي التفت إلى موضوعات الحب والغزل مفضلاً إياها على تمجيد الحكام وإعلاء شأنهم ، فإذا الملوك يتحللون شيئاً فشيئاً من استخدام الرموز التي تشير إلى مآثرهم وعلو كعبهم ، وإذا بنا نرى فردريك الأكبر في بروسيا وكاترين العظمى في روسيا يسيران روح العصر بفكر نير هداهما إلى التخفف شيئاً من الاستبداد . وعلى الرغم من أن لويس الخامس عشر قد صور وهو غلام في وضعة تحاكي ما كان لأسلافه من عنجهية وتعال يضفيهما عليهم زِيَهُم الفخيم المميز ، فقد هداه فكره حين شبَّ إلى مجارة العصر فتنازل عن بعض ما كان لأسلافه من استبداد مطلق وخطرة واستعلاء . وهكذا نجحت النزعة العقلانية في انتزاع أشربة الفن الباروكي من « صوابها » ، وأصبح من يساندون هذا الفن الباروكي بمعزل عن مجريات العصر . ومن هنا تعذر على الفن الباروكي بآبته ومهابته أن يدخل البهجة على قلوب الناس رغم سطوة إبهاره ، بقدر ما كان يسعدهم فن الروكوكو بما يعرضه من موضوعات بسيطة أليفة تتفق ومشاعرهم وميولهم . كان القرن الثامن عشر معنياً بالإنسان إنساناً ، غير ملتفت إلى جنسه أو بيئته ، فكان الناس في نظر هذا القرن سواسية لا يفرق بينهم دين أو وطن ، ومن هنا كان لفيلسوف هذا القرن منتسكيو كلمته المأثورة : « أنا إنسان قبل أن أكون فرنسياً » « Je suis homme avant être Français » .

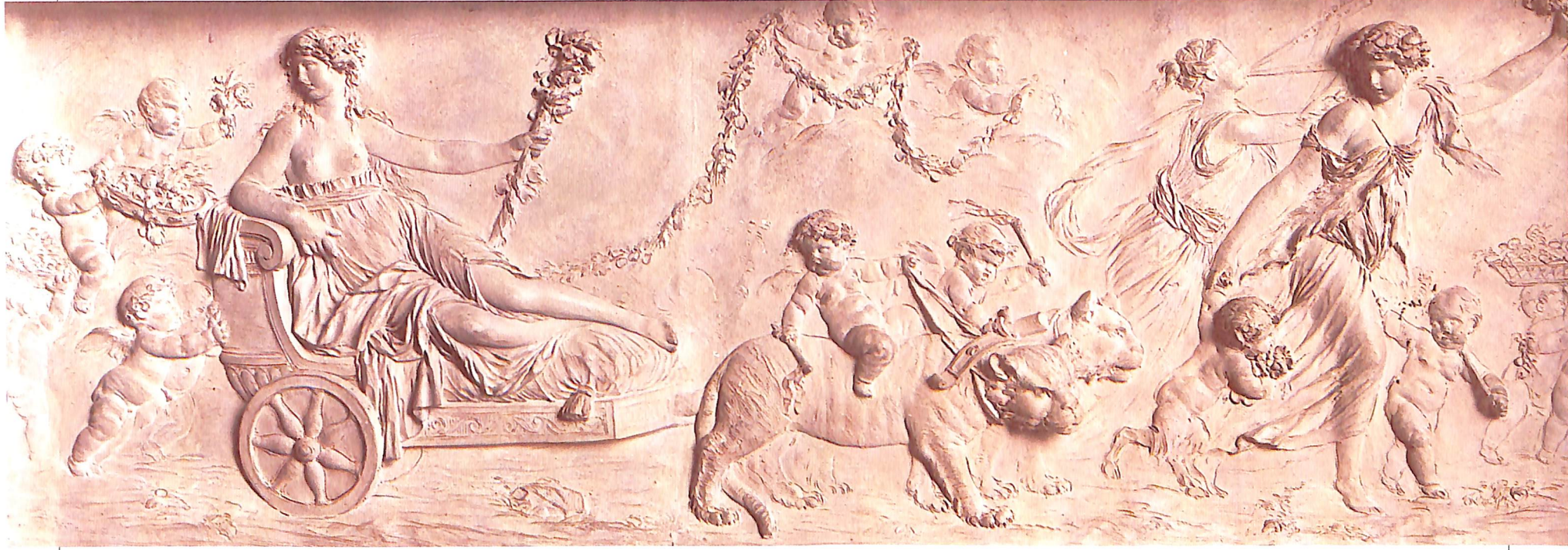
في هذه السنوات حظى الفنان بحرية لا تعدلها حرية إذ خلص من أسر تسخيريه لأهواء الحاكم المستبد تاركاً لنفسه العنان يصور الأحداث التاريخية وفق خياله هو لا التزاماً بمزاج الحكام ، مطرحاً تلك التصاوير المعنية بعرض المواعظ الخلقية . ونلمس هذه الحرية جلياً في لوحة رسمها الفنان الفرنسي شارل كواييل Coypel عام ١٧٣٢ عنونها « ربة التصوير تطرد ثاليا ربة التاريخ » ( لوحة ١٠ ) فجاءت صادقة مفعمة بالحيوية شأنها شأن كتاباته قبل أن يتقلد منصب مدير الأكاديمية الملكية ويغدو المصور الأول للملك . فنرى ربة تاريخ مستغرقة هي وصويحباتها في جمع المخطوطات المكذسات على حين تطردها ربة التصوير من الرسم دون مراعاة لتمثيلهما مكانة . كذلك أقر كواييل رسالة الفن الاجتماعية وبأحقية كل فرد في الإدلاء برأيه بعد أن كان هذا الحق حكراً على متذوقي الفنون وحدهم ، فإذا الفنون الجميلة حق للناس جميعاً من أصحاب الحس المرهف ، ومن هنا بات من المسلّم به رحيل أسلوب الباروك الفخم الضخم إلى غير رجعة . ولقد شجّع هذا التحرر الفنانين مثل المصور بوشيه وغيره على عدم الالتزام بحرفية الأساطير الكلاسيكية ، كما غدا تناول الموضوعات الإغريقية والرومانية هو الذريعة التي يتعلل بها الفنانون لتصوير الشخص عارية . وفي البندقية حيث كان ثمة تقاليد



لوحة ١٠ كواييل: ربة التصوير تطرد ثاليا ربة التاريخ. متحف اللوفر

راسخة للتصوير قدّم تيبولو رؤاه الخاصة عن العالم القديم بعد أن أضفى عليه الكثير من إملاء خياله ، وبعد أن تأثر بأعمال المصور فيرونيزي وتصاوير مناظر الأويرا . وانفرد المصور قاتو بتصوير المناظر الضبابية الموحية بالاسترخاء على غرار ما كان يدور في الروايات التي تصف حياة أهل الريف والرعاة وقتذاك ، حيث تجول السيدات الأنيقات برفقة عشاقهن الذين لا يقلون عنهن أناقة في أوقات فراغهن وسط حدائق مورقة مزهرة في محاكاة خيالية لحياة رعاة أركاديا<sup>(١)</sup> في اليونان القديمة . وقد تناول قاتو مثل هذه المشاهد بحساسية شديدة وبألوان كألوان الجواهر ألقاً ورهافة لا تكاد فروقها الدقيقة تدرك ، مهدت الطريق لتطور أسلوب الروكوكو . على حين كان بوشيه Bouchet المصور الأثير لدى مدام ده بومبادور أوفر مرحاً من قاتو ، حيث يتجلى في صورته المثل الأعلى لاصطناع الإغراء الأنثوي ، وإذا الحب لا يعود هو تلك العاطفة العنيفة المأثورة عن روبنز بل بات الحب هو الغزل الرفيع ، وإذا أشكال الصبايا المشوقات تحل محل نساء روبنز المكتنزات . وخلف بوشيه تلميذه فراجونار Fragonard عميداً لطراز الروكوكو الفرنسي ، فإذا لوحاته تكشف عن اهتمامات الطبقة الأرستقراطية اللاهثة دوماً وراء الرغبات المثيرة . وكان لإحساس هذا المصور الرهيف بالألوان وقدرته المذهلة على الرسم والتصوير الفضل الأكبر في إنقاذ لوحاته من احتمال الإفراط في التأنيق الهابط في وهدة الابتدال . وتكاد أعمال المثل كلوديون تثير فينا الشعور نفسه بعد أن حوّلت قدرته الفذة على التجسيم السريع للصلصال إلى وسيط مناسب لتسجيل اللحظات العابرة للرقصات الباكوسية الماجنة عبر تماثيله المنمنمة ولوحاته الفخارية ، فجاءت أشكاله أكثر صراحة في الإثارة الحسية من أشكال اللوحات المصورة في عصره ( لوحة ١١ ) .





لوحة ١١ كلوديون: موكب عابدات باكخوس. متحف اللوفر







الفصل الثاني

طراز الروكوكو المعماري





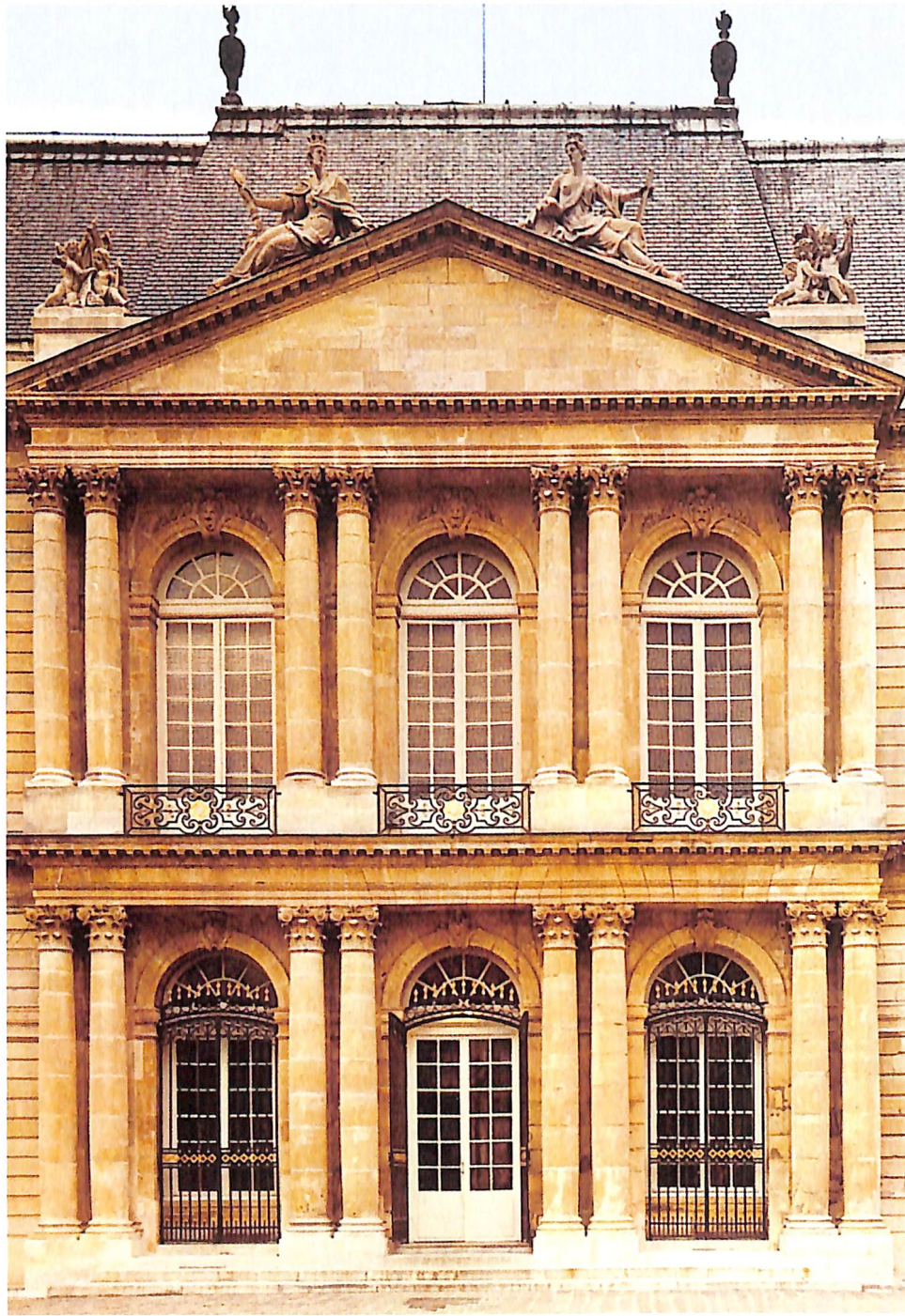
لوحة ١٢ جان كورتون: أوتيل ماتينيون [المقر الرسمي الدائم لرئيس الوزراء الفرنسي]  
شارع فارين. باريس (١٦٧١ - ١٧٣٠)

انتقال البلاط بأسره من فرساي إلى باريس كان له أثره في احتدام المنافسة بين الأسر العريقة التي انطلقت تنبارى في استخدام أعداد لا تحصى من المعماريين والمزخرفين لتحويل مقارهم لاستقبال طراز الروكو كو . وما تزال الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو الأسطح المعدنية ، وكذلك الصيغ الزخرفية المستخدمة منذ عهد الملك لويس الخامس عشر تزخر بها صفحات العديد من الكتب أشهرها كتاب المثال الشهير ميسونييه Meissonier الذي صدر بباريس عام ١٧٣٤ . وإلى هذا الفنان وكذا إلى المهندس بينو Pineau والمصور بوشيه يعود الفضل في نضج المرحلة المبكرة من طراز الروكو كو الفرنسي ما بين عامي ١٧٣٠ و ١٧٤٥ ، وإذا فَنَهم يمتد إلى الثريات والمناضد والمرايا ، بل إلى الكنائس أيضاً ، حتى رأينا هياكل كنيسة سان سوليس St. Sulpice بباريس قد زخرفت بأسلوب الديكور المسرحي . كذلك شيد الفنان جان كورتون Courtonne قصر ماتينيون Hotel Matignon ( ١٧٣١ ) فجاء تحفة معمارية رائعة ( لوحة ١٢ ) تكسو جدرانه أشغال الخشب المحفور Boiserie بعناية وإتقان في تكوينات فنية موزعة هنا وهناك تضاهي « الطراز المحاكي للفن الصيني Chinoiserie » الذي غدا وقتذاك بدعة شائعة . وقد بدأ العمل فيه خلال عهد الوصاية وانتهى مع عهد لويس الخامس عشر . وهو مبنى حميم وأنيق طبق الطراز المعهود لمعمار النبلاء الباريسيين ، ويطل على حديقة بهجة ، ويقوم حول

طراز الروكو كو الرشيق المنمنم نسبياً محل طراز الباروك ذي الخطوط المقوّسة الضخمة الذي شاع في معمار بوروميني وغيره ، فإذا هو يتألف في سر مع العمارة الباروكية النمساوية والألمانية في مراحلها اللاحقة . وعلى الرغم من أن طراز الروكو كو نشأ أصلاً في خدمة التنسيق الداخلي للمباني إلا أنه لعب دوراً جوهرياً خلال منتصف القرن الثامن عشر في التأثير على المعمار ، بما يمكننا معه القول بأنه الطراز المعماري الذي خلف طراز الباروك . ومن سمات هذا الطراز المعماري خطوط الأرابيسك المتأودة المنعّمة ، والمنحنيات على شكل حرف S ، والألوان البيضاء الباهتة والذهبية ، والاستخدام الحاذق للإضاءة والمرايا ، والصيغ الزخرفية المستوحاة من الطبيعة وقد تواشجت مع بعضها البعض بروح يشوبها المرح والبهجة والتحرر ، كالسحب والزهور وأفنان الشجر وأوراقها والطيور وولدان الحب والآلات الموسيقية ، إلى غير ذلك .

ولكي نستطيع تبين التطور الثوري الذي أسفر عنه طراز الروكو كو ، فلا غنى لنا عن نظرة إلى ما كانت عليه الفنون بفرنسا حين بدأ طراز الروكو كو يجتاح طراز الباروك المهيب في أواخر القرن السابع عشر ، وأطلق عليه يومها اسم « الطراز العصري » . وكما هو معروف فقد كان كل ما هو جديد مبتكر في الفن الفرنسي يدور من قبل حول شخصية 'الملك - الشمس' وبلاط فرساي ، وكان جول أردوان مانسار Mansart كبير المعماريين منذ عام ١٦٩٩ قد أعدّ خططه لتطوير قصر فرساي وغيره من القصور الملكية لمواكبة فن « الطراز العصري » ، كما أخذ بيير لويوتر Le Pautre المتخصص في زخرفة المباني من الداخل - تحت إشراف مانسار - في إعادة زخرفة قصور قاعات قصور مارلي Marly وميدون Meudon وتريانون Trianon بفرساي في السنة نفسها . وكان من الطبيعي أن تأخذ هذه الزخارف طريقها من القصور الملكية إلى دور الطبقة الأرستقراطية وعلية القوم بباريس . ومازلنا إلى اليوم نعجب بتأمل تلك المدافئ الأنيقة التي تكتنفها ألواح الخشب المحفورة عليه زخارف أغصان الشجر والمحارات والقواقع والأصداف ، غير أن الأكاديميين مالبتوا - كعادتهم - أن هبوا يستنكرون هذا الفن الجديد وينتقونه . وإلى جانب الفنانين الذين اضطلعوا بتطوير قصر فرساي مثل لويوتر برز فنانون آخرون مثل جيل Gilles وأوينور Oppenord وبوفران ، فإذا هم يقدمون روائع خالدة أخصّ بالذكر منها ما أنجز في الباليه رويال [ مقر فيليب دوق أورليان الوصي على عرش فرنسا ١٧١٦ ] مما يعدّ نموذجاً لا كتمال فن الروكو كو الذي شاع فيه لوان زاهيان هما الأبيض والذهبي ، وتتوالى فيه اللوائف والحلزونيات وخطوط الأرابيسك في تناسق أسر على امتداد كرائيش الزخارف الخشبية وفوق المدافئ والأبواب ومنحنيات السقوف ، كما تألفت العناصر النباتية الزخرفية المحوّرة ، واللوائف المتشعبة ذوات الخطوط المصطخبة في انحناءات شديدة . واطرح الفنانون التماثل الشائع في أطر المرايا مع استخدام خيال مفعم بالركة والتحرر يروق للعين ويأسر اللب ، وإذا أسس هذه الزخارف الجديدة تتوطد خلال عهد وصاية الدوق فيليب الذي استمر حتى عام ١٧٢٢ بالقصور الملكية ودور النبلاء ، فضلاً عن أن





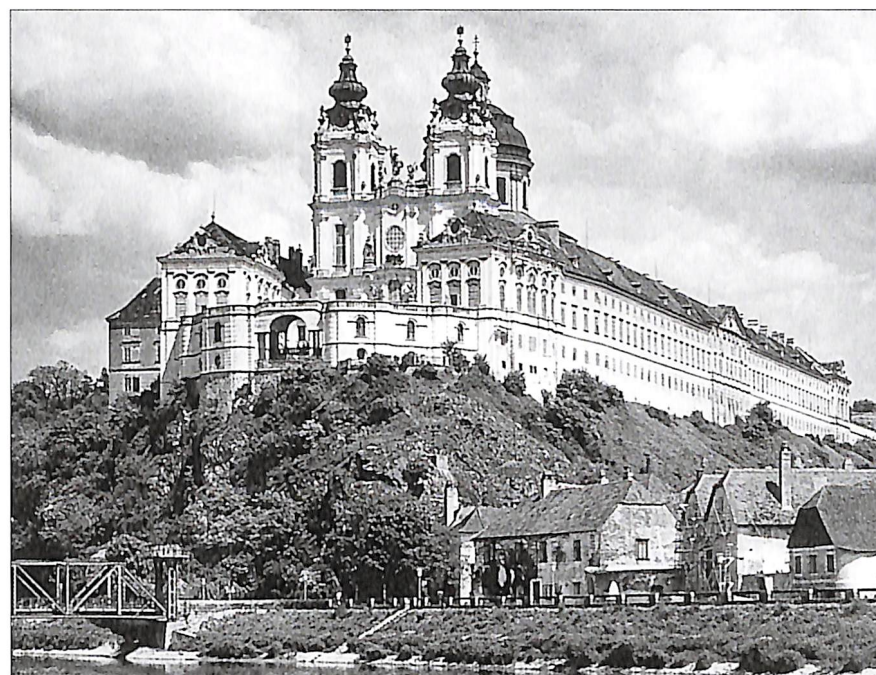
لوحة ١٣. ديلايير وبوفران: أوتيل ده سوبيس. باريس (١٧٠٥ - ١٧٠٩)

قاعة الاستقبال جناحان في كلي الطابقين . ومن بين ما حفظه لنا الزمن أيضاً تلك الزخارف الأسرة التي زين بها بوفران قصر سوبيس Hotel de Soubise ( ١٧٣٦ ) ( لوحة ١٣ ) الذي تتميز واجهته بتعاقب الأعمدة المزدوجة في تناغم أليف مع الجبين المثلث ، وتغشي النباتات المزهرة لطراز الروكوكو المساحات الداخلية لغرفة وقاعاته فتعكس صورها على صفحات المرايا ، وإذا المكان كله يتجلى مترعاً بالزخارف . غير أن الجيل التالي من المهندسين والمزخرفين أبى الانسياق وراء هذا الإفراط في الزخارف فما لبث أن استعاض عنها بخطوط أكثر بساطة ، مرهصاً خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر بطراز الكلاسيكية المحدثة . ولا يفوتنا أن نسجل أسماء الرعيل الأول من مصممي لوحات الزخارف المصوّرة مثل كلود جيلو Gillot وأودران Audran ، يتصدّهم جميعاً المصوّر فاتو الذي جاءت لوحاته مفعمة برقة نظرة ، وقد صوّر فيها أفراد الأرستقراطية الفرنسية من المترفين والمترفات في حفلات الهواء الطلق وهم في أبهى زيّ بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل فيما عرف باسم « حفلات الغزل الخلوية » Fêtes Galante .

وبعدّ دير ملك الذي شيّده المعماري پراندتاوّر Prandtauer من أعظم صروح معمار الباروك . ويحتل هذا الدير قمة جبل صخري يطلّ على نهر الدانوب ، كما تشكّل مبانيه وحدة شديدة الترابط تعلو الكنيسة . وبرغم أنه يشمخ كحصن منيع إلا أن المشاهد ما يلبث حين يتأمله أن ينتابه الإحساس بأنه يعيش حلمًا شفيفاً يعرج به إلى رؤى روحية غائمة . وتطغى زخارف طراز الروكوكو على الدير من الداخل بالإضاءة الوفيرة وانسياب المنحنيات وتضادها ورشاقة المنحوتات الجصّية الخفيفة الرشيقة مما يضفي على المكان وسقوفه وجدرانه وتقبياته<sup>(٣)</sup> رقة أسرة لم تتوفّر لزخارف طراز الباروك المتخمة ( لوحة ١٤ أ ، ب ، ج ) . وكان مهندس مناظر مسرحية من فيينا قد صمّم داخل الدير ، فبدا زاخراً بالألوان الرهيفة وبأعمدة رخامية حمرة تتحوّى لأعلى على حين تتضافر سائر التفاصيل الزخرفية لتعميق الإحساس بالحركة الصاعدة حتى تبلغ الدّروة عند علّية قاعة المنشدين وشرفة الأورغن ثم السقف حيث تمتزج ألحان الأورغن بتراتيل جوقة المنشدين المتوارية ، محلّقة بين منحوتات الملائكة وولدان الحب المشكّلة من الخشب المطلي سابحة فوق السّحب حتى تصل إلى نقطة تَضلّ معها العين في المنظور الجوّي للسقف . وعلى النهج نفسه يطالعنا داخل كنيسة روتنبوش المحتشد بالزخارف وولدان الحب عازفو الكمان والناي والعود ( لوحات ١٥ أ ، ب ، ج ) .

وفي فيينا أعدّ المعماريون تصميمات المباني وفقاً لطراز الروكوكو ، لاسيما فون هيلدبراندت الذي أضفى الحيوية على قصر البلقيدير مستخدماً كرائيش زخرفية وقبائلاً صغيرة وأجنحة جانبية ( لوحة ٩ ) . وإذا كان من المألوف أن يطوّع المصورون قدراتهم لمتطلبات الزخرفة نشط مزخرفو الأسقف في فيينا ليصوّروا لوحاتهم في سقوف القصور والمباني العامة . وكان المصوِّرون النمساويون مثل ماوْليرتش

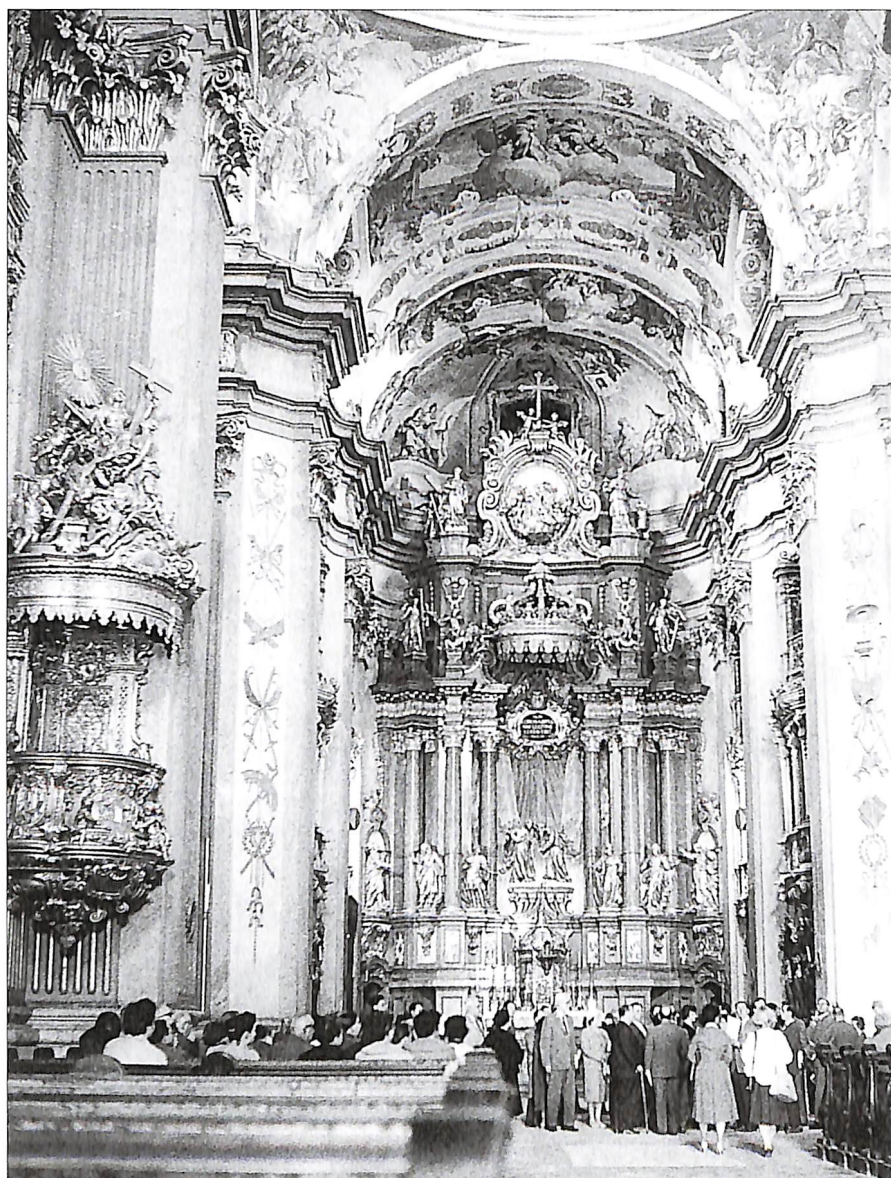




لوحة ١٤. براندتاور: دير مَلِك. بافاريا



لوحة ١٥ ب. زخارف كنيسة مَلِك من الداخل



لوحة ١٥ أ. هيكل كنيسة مَلِك ومجازها العريض الأوسط





فسيحة بالغة الروعة للفنان تيبولو ،  
تغشّيها الألوان البيضاء والذهبية  
وتظليلات «الباستيل»<sup>(٥)</sup> الشائعة  
في منتصف القرن الثامن عشر .  
وعلى حين تخفف نويمان من  
العناصر الإنشائية التقليدية ما  
وسعه الجهد مثل الأعمدة  
والأكتاف الجدارية  
«والكمرات»<sup>(٦)</sup> أحاط  
النوافذ والقباء بقوالب جصّية  
مفرّغة تزينها زخارف شرائطية .  
أما الأسطح البيض فقد تناثرت  
عليها جملة من الصيغ  
الزخرفية تحاكي شرائط  
المخرّمات (الدنتيلا)  
ظهرت أول ما ظهرت

بفرنسا حوالي عام ١٧٠٠ وتعدّ السمة المميزة لطراز  
الروكوكو ، فضلاً عن منحوتات الفنان بوسّي Bossi  
ونشهد في هذا القصر آخر مراحل زخارف الأسقف الإيهامية الرقيقة على يد  
چوفاني باتيستا تيبولو أعظم أساتذتها وقد مزج أسلوبه العصري بين نهج أوج  
طراز الباروك الإيهامي ومواكب المصوّر البندقي فيرونيزي ذوات الأبهة  
والجلال ، فكان لتحكّمه بالضوء واللون وبرشاقة لمساته وتعابيره  
الرقيقة ما رفع من شأنه لا في بلاده فحسب بل في سائر  
أنحاء أوروبا لاسيما في ألمانيا وإسبانيا ، فإذا سقوفه الإيهامية  
تكشف عن سماء زرقاء وسحب تغمرها أشعة الشمس بينما  
تخلّق في الفضاء الفسيح الممتد مخلوقات ميجّحة دون أن  
تظهر حشود الشخص إلا على الحواف ( لوحة ١٨ ) .



لوحة ١٦ أ. كنيسة روتنبوخ: أحد ولدان  
الحب يعزف علي الناي  
لوحة ١٦ ب. كنيسة روتنبوخ: أحد ولدان  
الحب يعزف علي الكمان  
لوحة ١٦ ج. كنيسة روتنبوخ: أحد ولدان  
الحب يعزف علي العود

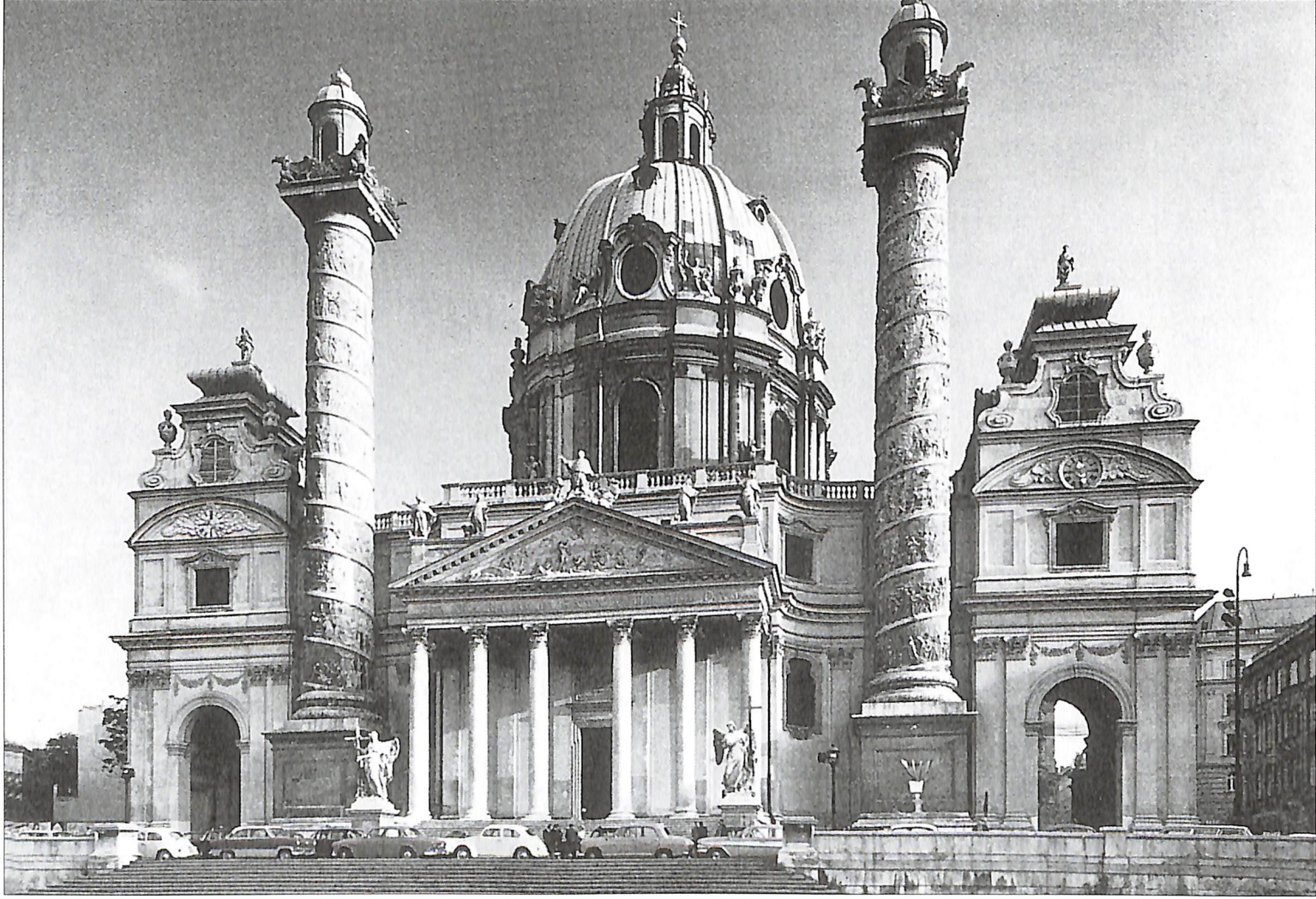
Maulbertsch وغيره يدينون بفنهم إلى حد كبير  
لتقاليد التصوير البندقي وإن كانت لهم شخصياتهم  
المستقلة التي ابتكروا معها أسلوباً لونياً  
نابضاً بالحيوية وتعبيراً صارماً في  
رسومهم وإن اتسم برقة تقترب من  
طراز الروكوكو .



وقد لعب طراز الروكوكو  
دوراً هاماً أيضاً في تطوير الفنون  
الألمانية ، إذ أخذ الألمان في سائر  
أقاليمهم - التي كان يخضع  
كل منها لحكومة مستقلة - عن  
باريس أرفع نماذجها الفنية في مستهل  
القرن الثامن عشر ، ثم انبروا يضيفون عليها  
خصائصهم القومية ، فازدهرت حركة المعمار في  
ألمانيا ازدهاراً ملحوظاً بعد أن احتذى الفنانون الألمان  
القصور الفرنسية واتخذوها نموذجاً لبناء مقارهم ، كما  
أخذوا عن روما نماذج كنائسهم ، فأسفر طراز بوروميني  
الباروكي الإيطالي عن انتعاش حيوي في الأشكال المعمارية كان ثمرة لخصوبة  
الخيال والقدرة على الابتكار ، على النمط الذي تحمله كنيسة كارل (كارلكيرشه)  
بثيينا على يد المعمارى إرلاخ ( لوحة ١٧ ) .

ولا معدى لنا عن التوقّف عند فنان معماري  
عظيم هو بالتازار نويمان ( ١٦٨٧ - ١٧٥٣ ) ،  
فشأنه شأن سلفه هيلدبراندت ، انخرط في سلك  
الخدمة العسكرية قبل أن يلتحق بخدمة الأمير -  
الأسقف المنتخب<sup>(٧)</sup> حديثاً في فورتنزبورج والمنتمي  
إلى أسرة شونبورن . وكان لهذا الأمير الأسقف الولع  
المحموم نفسه بتشبيد المباني شأن أفراد أسرته ، فبدأ  
في بناء قصره الصرحي بفورتنزبورج عام ١٧١٩ ،  
وتولى نويمان تنفيذ التصميم الذي مرّ بمراحل عديدة  
على أيدي الفنان بوفران Boffrand الفرنسي ،  
وهيلدبراندت النمساوي ، فانعكست على المبنى جماليات قصور  
فرساي وشونبرون وبلقدير وسائر قصور ألمانيا . وتتجلّى عبقرية نويمان  
بصفة خاصة في «قاعة القيصر» حيث الدّرج المفرد الصّاعد من ردهة  
خفيضة مَقْبِه مضاءة إضاءة خافتة إلى دهليز يتفرّع بعدها في اتجاه  
عكسي حتى يبلغ شرفة فسيحة تحوّم حولها في السقف لوحة مصوّرة





لوحة ١٧. إرلاخ: كنيسة كارل (كيرشه). فيينا

صيفياً مثالياً لإقامة الحفلات والمهرجانات والاحتفال بالأعياد يعدّ علامة بارزة من علامات طراز الروكوكو هو المعروف باسم قصر أماليينبرج بحدائق نيمفنبورج (لوحة ٢٠)، وكذا فيلا باجودنبورج (١٧٢٢) قرب قلعة نيمفنبورج المتاخمة لميونخ (لوحة ٢١). وفي هذه الفيلا ارتقى فرانسوا كوفيليه بزخارف الروكوكو الألمانية إلى ذروة لم تبلغها الزخارف الفرنسية قط. وفي ميونخ شيد كوفيليه أيضاً قصر الريزيدنس ومسرحه الشهير (لوحة ٢٢ أ، ب) الذي يعدّ أبداع نماذج معمار الروكوكو الألماني. ويتميّز بحجمه الصغير وحلياته المعمارية

والحق إن منجزات المعمار الباروكي لم تبلغ بعد نويمان أبعد من هذا المدى حتى ظهور طراز الروكوكو الذي ازدهر بصفة خاصة في بافاريا على يد المعماري الفرنسي فرانسوا ده كوفيليه (١٦٩٥ - ١٧٦٨) الذي التحق بخدمة الأمير ماكس إيمانويل بميونخ. وكانت أولى مباني طراز الروكوكو الخالص بألمانيا - ناهيك عن مباني هيلدبراندت الباروكية المهجّنة بطراز الروكوكو - هي قاعة الرايخ Reichen Zimmer بقصر الأمير بميونخ (١٧٣٠ - ١٧٣٧) (لوحة ١٩). وفي درسدن شيد پوپلمان قصر زفنجر، كما شيد جناحاً





لوحة ١٨. المعماري نويمان  
والمصور تيبولو: الدّرج الرئيس  
بقصر الأمير - الأسقف،  
يعلوه فوق السقف جانب من  
لوحة الفنان تيبولو الفريسك:  
القارات الأربع. فورتزبورج





لوحة ١٩. فرنسوا ده كوفيليه: قاعة الرايخ. قصر اليزيدنس من الداخل. ميونخ





لوحة ٢٠. فرانسوا ده كوفيليه: قصر أمالينبرج بحدائق نيمفنبورج. ميونخ



الدرج الإسباني الشهير ( لوحة ٢٣ أ ، ب ) هناك فيليبيو راجوتزيني Raguzzini ( ١٦٧٥ - ١٧٧١ ) الذي كان أعظمهم إبداعاً وابتكاراً وتجديداً ، ولا سيما تصميمه لميدان سانت إجناتيزو Piazza St'Ignazio بروما .

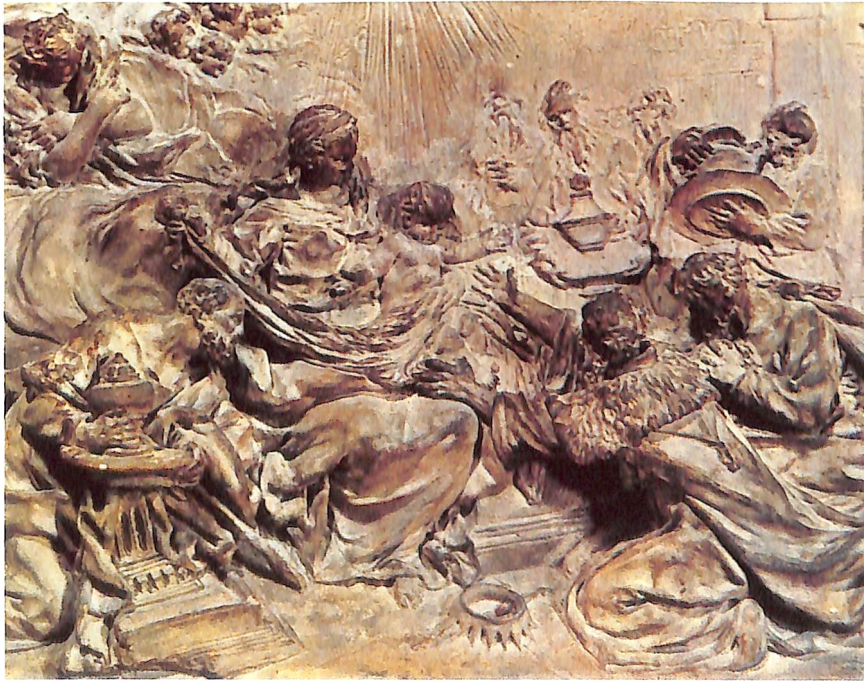
وعلى الرغم من ثراء فنون البندقية التصويرية لم تلعب عمارتها المحلية خلال القرن الثامن عشر إلا دوراً ثانوياً ، وإن كان ثمة نزوع لاشك فيه نحو طراز الروكوكو في المباني التي اضطلع بها أنطونيو جاسباري ( ١٦٧٠ - ١٧٣٠ ) فهو الذي نقل إلى البندقية زخارف بوروميني المهرصة بطراز الروكوكو التي كانت في كل مكان تحلّ فيه عاملاً حاسماً في توظيف لغة هذا الطراز الجديد . فإليه يعود الفضل في تعريف معاصريه بوسائل تجاوزت كلاسيكية القرن السادس عشر . كما يشهدنا الفنان كروزاتو بزخارفه الأنيقة بقصر كا - رتزونيكو . والغالبية الغالبة من زائري كنيسة سانتا ماريا ينبهرون بتصميمها الأنيق الرشيح بما يزخر به من روائع جصية ومحفورة تذكّرنا بقاعات وغرف دور القرن الثامن عشر . وما تلبث رشاقة جاسباري أن تذكّرنا بثاني أساطين معمار الروكوكو البندقي وهو جورجيو ماساري ( ١٦٨٦ - ١٧٦٦ ) الذي شيّد كنيسة الجزويت عام ١٧٤٦ . ولا يفوتنا في هذا المجال أن نشير إلى أن روعة مباني القرن الثامن عشر بمدينة البندقية تدين بسحرها إلى فريسكات المصوّر تيبولو وإلى منحوتات المثال موراليتير Morlaiter ( لوحة ٢٤ ) .



لوحة ٢١. فرانسوا ده كوفيليه: فيلا باجودنبرج. ميونخ

الأنيقة وزخارفه الباذخة ذات اللونين الأبيض والذهبي . كما بلغ افتتانه بأشكال الحمار والأصداف الدّروة في مئات من قطع الأثاث والمقاعد والكونسولات والألواح ذوات اللغائف المحفورة غير المألوفة وقتذاك .

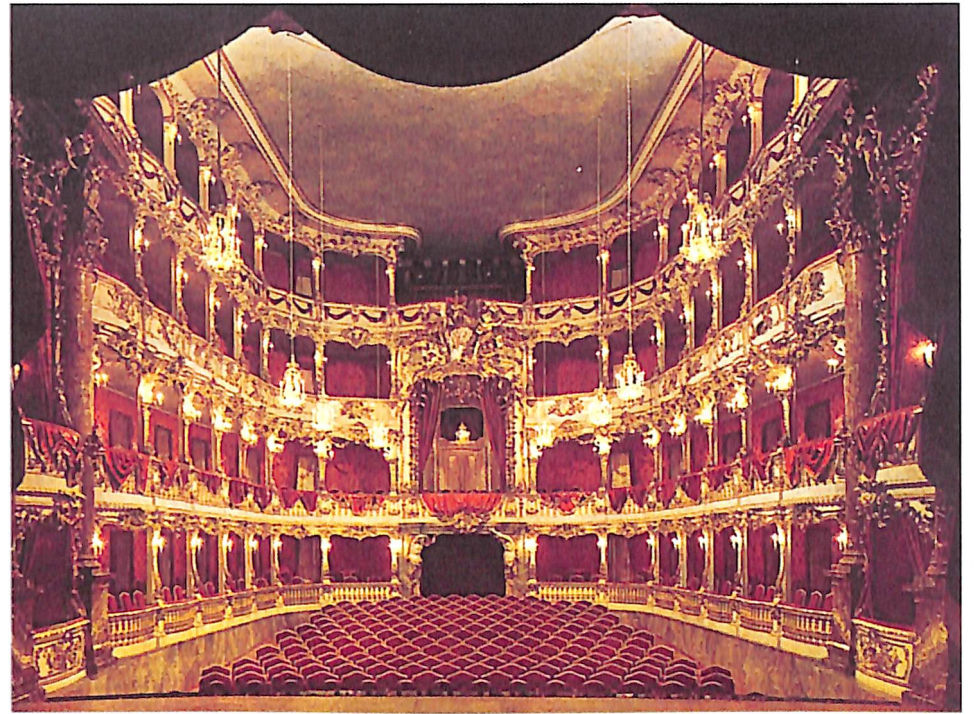
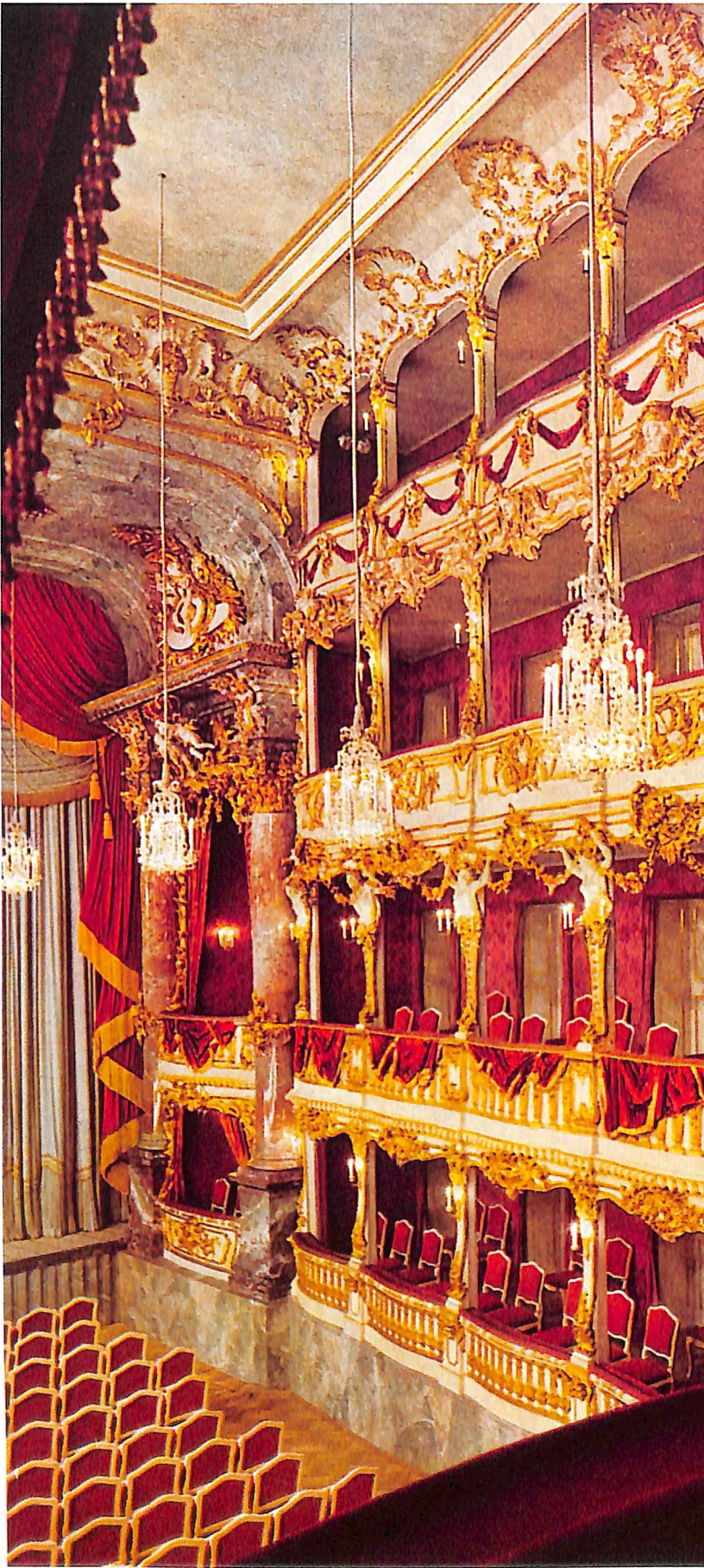
وقد بلغ الإحياء الثقافي والفني الذي بدأ في بيدمونت بإيطاليا على يد أسرة سافوي خلال القرن السابع عشر ذروته مع مطالع القرن الثامن عشر على يد المعماري فيليبيو جوفارا الذي يمثل حركة الروكوكو الأوربية المثلى مع احتفاظه بالشخصية الإيطالية . وكان في كافة أعماله لا ينفك يتطلّع إلى بوروميني أحد الآباء الشرعيين لطراز الروكوكو الذي فتته بحسه الإنشائي الديناميكي وزخارفه الجريئة البالغة الرقة التي لم يستخدمها إلا على الوجهيات فحسب على غرار المعماريين الفرنسيين المولعين بزخارف الحمار والأصداف ذوات الخطوط اللولبية . وقد شارك هذا المعماري في تصميم المناظر المسرحية أثناء مرحلة لاحقة من حياته أظهر خلالها دراية واسعة بقواعد « المنظور » ، ثم مالبت أن وجه عنايته إلى تخطيط المدن خلال العشرين سنة الأخيرة من حياته ، ومن ثم أخذت مدينة تورينو طابعها الحالي المميز ومكانتها العظيمة بين المدن ذوات التخطيط الرصين على يديه . وليس ثم معماري إيطالي آخر خلال عصر الروكوكو يضارع جوفارا في قدراته الفنية والحضارية .



لوحة ٢٤. جوفاني ماريا موراليتير (١٦٩٩ - ١٧٨١): لوحة تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل. قصر كا - رتزونيكو بالبندقية

كذلك أسهم معماريو روما إسهاماً كبيراً في إسباغ روح القرن الثامن عشر على مدينتهم . وإلى جوار سبيكي Specchi وده سانكتس De Sanctis اللذين صمّما





لوحة ٢٢، ب فرانسوا ده كوفيليه: مسرح  
قصر اليزيدنس بميونخ (١٧٥١ - ١٧٥٣).

أبداع نماذج مسارح القرن ١٨ وفق طراز الروكوكو.  
ويتميز بحجمه الصغير وحلياته المعمارية الرقيقة  
وزخارفه الباذخة ذات اللونين الأبيض والذهبي









لوحة ٢٣، ب سبيكي وده سانكتس: الدّرج الإسباني. بياتزا دسپانيا. روما







الفصل الثالث

طراز الروكوكو والتصوير الفرنسي



ظهر طراز الروكو كو خاتمة عصر الحق الإلهي للملوك الذي ظل مسيطراً على أوروبا طوال القرن السابع عشر . ولم يلبث هذا الطراز أن غدا ظاهرة شائعة انتقلت من بلاطات الملوك والأمراء إلى كافة أنحاء أوروبا ، وامتد إلى كافة مظاهر الحضارة ، ومن بينها إخراج الحفلات والمهرجانات والكونسيرا والعروض المسرحية الفخمة ، فنشط مصممو المناظر المسرحية لتقديم عروض درامية جديدة ، وتضافرت جهودهم لتوحيد عناصر هذا الفن . وشاعت العروض الرامزة والكرنفالات والمواكب والحفلات الراقصة والتنكرية التي كان يشارك فيها الحكام ، وتأثرت الزخارف داخل القصور بالأنماط الشرقية مثل السراقات اليابانية والأزياء التركية ، وإذا أهل هذا القرن يتسابقون نحو السفر والترحال ، وغدا الاتجاه الاستشراقي أحد السمات التي أخذ بها فنانون الروكو كو الذين اتجهوا إلى محاكاة الزخارف الصينية<sup>(٨)</sup> التي وجدوا فيها أشكالاً قريبة من أذواقهم المولعة بكل ما هو جذاب جدير بالتصوير مثير للخيال المغدّي للحسن الفني ، وكل ما يشبع نزواتهم مما هو لطيف محبب من الناحية المعمارية . أما طراز الروكو كو الإنجليزي فلم يكشف عن هذا النمط « الإكزوتي » إلا في طراز الأثاث المعروف باسم مصممه تشيبنديل Chippendale .

وثمة مظهر آخر لطراز الروكو كو مستلهم من حفلات الطبقة الأرستقراطية هو الحرص الشديد على اقتباس نموذج الحياة الأركادية<sup>(٩)</sup> ، وهي الحياة المثالية البسيطة التي كان يحياها الرعاة والراعيات والساتير والحوريات وغيرهم من الشخصيات الأسطورية في البيئة اليونانية الرعوية الخلابة ، فإذا أسلوب الشعر الرعوي يعود من جديد ، وإذا جمعيات تنشأ في فرنسا تدعى « جمعيات الحب » Sociétés d'Amour تحمل أسماء مختلفة مثل « أكاديمية الغزل » و « جمعية غسل النحل » و « جمعية أفروديتي » ، كما شاعت قصائد الشعر ذات الموضوعات الأركادية أو المقتبسة عن كتاب « مسخ الكائنات [ التحولات ] » للشاعر أوفيد ، وأتاح هذا الاتجاه ظهور موضوعات عديدة استلهمها المصورون - لاسيما بوشيه - من ظروف المجتمع ، فإذا الحب يغدو أحد الموضوعات الشاعرية المميزة لطراز الروكو كو التي شاعت في التصوير الرعوي والريفي فوق لوحات صغيرة ذوات أطر من الخشب المحفور بدقة وإتقان . وهكذا ألهم موضوع أركاديا الرعوي جيلاً كاملاً من الفنانين في سائر أنحاء أوروبا وبخاصة مصوري البندقية . ومنذ مطلع القرن الثامن عشر بدأ لفيف من المصورين يعرض عن آلهة الإغريق الكبار قانعاً بالرمز إلى الغزل من خلال شخصيات مثل ديانا وفينوس وكيوبيد إلى غير هذا من الأساطير الكلاسيكية التي أعانته على الإفصاح عما يجول بخلدهم في هذا المجال . وبمرور الوقت أصبح موضوع الغزل أشد صراحة والتصاقاً بالموجبات الحسية مصوراً المواقف البورجوازية المشابهة للمواقف الأسطورية ؛ فإذا الزوج المسن يبدو سادراً في النوم بينما تمد زوجته الشاب يدها برسالة إلى عشيقها ، أو نشهد قبله مقتنصة وراء باب مقصورة الأوبرا ، أو شاباً متيماً يسترق النظر إلى محبوبته العارية في حمامها ، أو أحد الرعاة معابثاً وجه صبيّة حسناء مستغرقة في سبات عميق . وهكذا تجلّت أكثر مشاهد الحياة اليومية ألفة وخصوصية في هذه اللوحات المصورة

وكذا في الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو الخشب أو الأسطح المعدنية ، تلك الصور التي بدأت في الظهور بالعديد من الكتب التي تعدّ من بين روائع القرن الثامن عشر الخالدة حين أمست مخادع النوم مسرحاً لمبتكرات فنية جانببت فضيلة الحياء ولم تعد تحفل بغير متع الحواس . وجاء هذا التيار منسجماً مع روح العصر ، فإذا فن المسرح يضيق هو الآخر بوقار القرن السابع عشر ، وإذا فنانون الروكو كو يتناولون في أعمالهم « الصلات الحميمة » بأصرح مظاهرها الحسية في أناشيد مهداة إلى الطبيعة عمادها التحرر .

كذلك كانت ثمة عودة ملحّة في مجالي التصوير والنحت إلى الموضوعات الباروكية التي أعلت من شأن المسيح وأمجاد السماوية ، فإذا المشاهد يلمس هويّة الروكو كو الحسية الحميمة في أعمال الفنانين حتي بين أوسعهم ذبوع صيت . تشهد على ذلك لوحات تيبولو في البندقية ولوحات ماولبرتش في النمسا ومنحوتات جونتر الخشبية في بافاريا بألمانيا .

وفي مجال العمارة الدينية التي وإن لم تتأثر كثيراً بزخارف الروكو كو الزاخرة بالخطوط اللولبية المنحنية والمستلهمة من المحار والصدف المروحي الشكل إلا أن ثمة تغييراً لحق بعناصرها الباروكية فغدت أكثر انطلافاً نحو التحرر . وبدأت قاعات الكنائس الكبرى في جنوب ألمانيا تستوحي زخارف صالونات الدور الموحية بالأناقة والجمال والرشاقة وفق نسق البيوتات الأرستقراطية كالقاعات المزينة بالمرايا والمدافئ والأسقف المزخرفة بصيغ الأرابيسك . وعلى هذا النهج كان المناخ الروحاني الذي نشأت في أحضانه وتطوّرت معه صور شخوص طراز الروكو كو بفرنسا أولاً ثم في أوروبا ، بعد أن حطّم التطور الذي طرأ على الثقافة والأدب والفن والفلسفة والموسيقى والأسس العلمية الأوروبية الحواجز التي كانت تفصل عالم الروح عن عالم الحواس على خلاف الفن الباروكي السابق عليه .

ولقد تجلّت أهمية الفرد في فن عصر الروكو كو في عدد لا يحصى من الإنجازات الفنية لمئات من الفنانين المبدعين الذين وفرّ لهم المناخ الاجتماعي المتحرر الرعاية والحماية ، باستثناء أقاليم معينة مثل نابلي والبندقية وغيرهما من المدن الإيطالية التي تبلور فيها طراز التصوير الباروكي ورسخت دعائمه وفقاً لتقاليد القرن السابع عشر بما جعل تبني طراز الروكو كو أمراً محفوفاً بالصعاب . ومع ذلك ظهر بها نفر من الفنانين الثوريين المؤمنين بضرورة التغيير ، كما أشاع « المصورون البنادقة الرحالة الدوليون » في سائر أنحاء أوروبا خلال العقد الأول من القرن الثامن عشر مفهوم التصوير الرشيق النضر المفعم بالحياة ذي التصميمات السلسة المناسبة الجذابة والمعبرة عن مباحج الحياة ، فإذا بلجريني وريشي وغيرهما يستخدمون صيغاً خاصة بهم قريبة الشبه من تلك المستخدمة بفرنسا فرضوها على أوروبا إلى أن بلغ القرن الثامن عشر منتهاه .



فاتو ظاهرة فنية سابقة لزمانها نسيج وحدها في غير بيتتها ، فعلى الرغم من أنه كان من رعايا لويس الرابع عشر إلا أنه كان من المتبرمين بحكمه الاستبدادي ، وعلي الرغم من أن صيته قد ذاع وعم الآفاق بعد وفاته بنحو من ربع قرن ، فلم تكن أعماله غير تجديد لفنون سبقت « كلاسيكية » قصر فرساي . ثم علي الرغم من أنه من سكان شمالي أوربا إلا أنه كان في مقدمة من أسهموا في الخروج على التقاليد الكلاسيكية والأكاديمية . وهذا كله جعل منه فناناً رائداً للفردية الرومانسية ، إذ كان بحق واحداً من أكثر الفنانين الذين أنجبتهم فرنسا عمقاً وأشدّهم ثورية . وثمة طابع ذائع له لا يذكر إلا مقترناً به هو أنه مبتكر نمط تصاوير « الحفل في الضيعة » Fête Champêtre ، وأعني به مشاهد سراة المدن في ضياعهم ينعمون في حفلاتهم بمباهج أهل الريف ، وقد جمع فيها في أن معاً بين المرح والحزن وبين الواقعية واللاواقعية وبين الروح الدرامية والغموض ، عارضاً فيها رؤاه الشعرية والخيالية . كذلك انبثقت من هذا النمط علي يدى فاتو مشاهد « حفل الغزل الخلوي » Fête gallante حتى أصبح خصيصة من خصائص فن الروكوكو .

ويمثل هذا المشهد حفلاً في الهواء الطلق يجمع بين المتفرجين والمترفات وهم في أبهى زيّ بين عزف ورقص ومرح وغزل وهزل ( لوحة ٢٥ ، ٢٦ ) . وكانت عين كروزا Crozat أحد رعاة الفن الأثرياء قد وقعت على فاتو فمال إليه ودعاه إلى حفلاته التي كان يقيمها في الهواء الطلق ، الأمر الذي أوحى إلى فاتو بابتكار نمط حفل الغزل الخلوي .



بوشيه: بورتريه الفنان فاتو. متحف كوندية. شاتيني

وما أكثر ما يقترن اسم فاتو بأسماء المصوّر بوشيه ومدام ده بومبادور والمصوّر فراجونار الذين يعرف متذوّقو الفن أنهم كانوا أصحاب الريادة الفنية في عصرهم ، غير أن المؤرخ المدقق يكتشف أن فاتو قد ولد في فالنسيين عام ١٦٨٤ في أوج حكم لويس الرابع عشر ، وأنه مات بعد ذلك بسبع وثلاثين سنة مريضاً بالسل عام ١٧٢١ ، وهي السنة نفسها التي ولدت فيها مدام ده بومبادور ، ولم يكن فراجونار قد ولد بعد فلقد كان مولده بعد ذلك بإثني عشر عاماً ، وهكذا يكون فاتو قد قضى حياته كلها غير سنوات الست الأخيرة في عهد الملك الشمس . وعلي الرغم من أن حياته الفنية قد استغرقت العقدين الأولين من القرن الثامن عشر إلا أنه كان رومانسياً قحاً إذا ما ذهبنا إلي أن الرومانسية تعني الإفراط في العواطف ، كما تعني التعبير عما تضره الروح من أسرار مكنونة . وعلي الرغم من ذلك لم يعرف رومانسيو القرن التاسع عشر عن فاتو شيئاً حتى رأينا تلامذة المصوّر دافيد يهوّنون من شأن صورة شامخة له ، هي لوحة « الإقلاع نحو جزيرة كيثيرا » التي كانت تحتفظ بها مدرسة الفنون الجميلة بباريس ، والتي بفضلها انتخب فاتو عضواً بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧١٧ ، فانبهروا بمضغون الورق في أفواههم ويقذفونها به تحقيراً لشأنه . ومن ذلك أيضاً أنه كانت ثمة لوحة له تحمل اسم [ بييرو أو جيلو I Gillot ( لوحة ٢٧ أ ، ب ) عرضت في مطالع القرن



لوحة ٢٦. حفل الغزل الخلوي. مجموعة والاس بلندن





لوحة ٢٥. حفل خلوى فى ضيعة. متحف اللوفر





لوحة ٣٠. فانتو: عناء الحروب وعودة الجند من ميدان القتال. متحف الإرميتاج بسان بطرسبرج

الثامن عشر لم يتناول غير المظهر السطحي لفن فانتو الذي كانت جذوره أعمق مما ظن معاصروه ، فهو في فنه لا ينتمي لأسلوب قرن بذاته بل هو نتاج الأساليب الفنية الفرنسية أجمع .

قضى فانتو الشطر الأكبر من حياته القصيرة في ظل حكم لويس الرابع عشر كما قدمت ، غير أن هذا لا يعني أنه كان يساير المشرّب الفني لهذه الحقبة ، بل كان فنه يمثل الحقبة الأخيرة من حكم الملك الشمس حين ضاق الناس ذرعاً بحكمه الممتد وانطلقوا يرفعون أصواتهم بالنقد والتجريح . كان فانتو فرنسياً بمولده في بلدة فالنسيين التي لم تصبح أرضاً فرنسية إلا قبل مولده بست سنوات ، كما لم يكن فلمنكياً قحاً ، وإن حلا لبعض معاصريه أن يضيفي عليه هذه الجنسية إذ كان من عشيرة « الوالون » . هذا إلي أن كراهيته للويس الرابع عشر قد استشرت في كيانه لكثرة ما سمعه على ألسنة عشيرته من ذكريات مريرة أثناء وقوع وطنه تحت سطوة الملك الشمس ، وما كان يلاقيه من مأس وبطش علي أيدي جنوده . وكم كانت لفانتو من جولات في شمال فرنسا حيث وقعت عيناه على ما خلفته المعارك من ويلات أوحّت إليه أن يصورها في لوحات . وكانت تلك هي المرحلة الأولى من حياته مصوراً ، فعزف عن تصوير الجيوش في أبهتها وصولتها والملوك والقادة فوق صهوات جيادهم يخالون ، وأثر عوضاً عن ذلك أن يصور الجنود وهم يسحبون أرجلهم علي الطرق منهكين في بزاتهم المهلهلة الممرقة وقد حملوا أوعيتهم وزادهم معلقة في عصي يطرحونها على أكتافهم وضموا بنادقهم بسواعدهم ، ومن ورائهم النساء وأطفالهن وقد غشاهن الحزن والكآبة وأنهكهن الإعياء ( لوحة ٣٠ ) ، وكان هذا القهر مما زاده حنقاً على لويس الرابع عشر . أما رمز الإحساس الجديد بتحرر الفن في مطالع القرن الثامن عشر فكان انتخاب روجيه ده پيل Roger de Piles في عام ١٦٩٩ مديراً للأكاديمية الملكية بباريس . وقد بدأ ده پيل مدافعاً عن أهمية قضية اللون في التصوير مؤيداً

التاسع عشر في ميدان البورصة بباريس لأمد طويل فلم يجد من يقبل عليها ، إلى أن اقتناها الفنان فيثان دينون مدير المتاحف الفرنسية وقتذاك ، ثم كتب لها بعد أن تكون من بين محفوظات متحف اللوفر . ولم تمض فترة طويلة حتي ظهر الأديبان الشقيقان إدمون وجول ده جونكور اللذان فتنا بفن القرن الثامن عشر فأوفيا فانتو حقّه بما كتبه أحدهما عن لوحاته التي شاع فيها تصويره للنساء وللطبيعة ، فإذا هو يصفها بقوله : « أناقة ، رشاقة ، خيال ، إغراء ، ثياب خلابة . . . . . تتهادى أمام ناظريك في كل مكان وديان نيساليا اليونانية الرائعة الجمال التي يخيم عليها الهدوء والسكينة . ألا ما أروع هذا التناغم والانسجام الذي لا نستطيع أن نبلغ كنهه أو نمسك بتلابيبه ، ويغدو التعبير عنه بالكلمات لغواً وهراء » . أما في قرننا الحالي فيصفه جان كوكتو قائلاً : « مايزال فانتو يعدّ فناً ملغزاً لا يدرك المشاهد سرّه للنظرة الأولى ، وما أشبه حاله بحال موتسارت ، إذ لاتزال الكثرة من الناس تعدّ فانتو مصوراً عابثاً لا جدية في أعماله ، وكأنما هو يؤدي دور مصوّر هزءة في إحدى الأوبريتات الهزلية » . وكم اختلف الناس في تقدير أعمال فانتو علي امتداد قرن من الزمان ، فعلى حين صنّف البعض أعماله على أنها « ملهاوات » شبيهة بملهاوات ماريغو الذي أظله القرن الثامن عشر ، عدّها البعض الآخر « مأساوات » على جانب كبير من الجدّة . وفي الحق إن الجو الضبابي الغائم الذي دأب فانتو على تصويره يخفي في طياته يداً قوية ، يداً من حديد في قفاز من حرير .

لقد كان فانتو فناً عبقرياً اتخذه الكثيرون من فناني عصره نموذجاً يحتذى ، غير أنهم للأسف أخذوا عنه قشور فنه لا لبّه مثل باتر Pater ولانكريه Lancret ، فإذا هم يصوّرون النساء دميّ مبهجة ، ويبرزون أجسادهن بضّة ممشوقة ، ويكسونهن ثياباً أوحاها خيالهم مستخدمين كافة ألوان قوس قزح . كان تلامذته هؤلاء يمثلون روح القرن الثامن عشر الذي عاشوا فيه ، فعلى حين تأثروا بأسلوب فانتو الخاص إلا أنهم لم يأخذوا عنه إلا ما يلفت النظر بعد أن أضافوا إلى هذا المظهر السطحي قبساً من التجميل والتزيين . فما من شك في أن ذلك القرن كان عاجزاً عن استيعاب الروحانية الكامنة في فن فانتو ، وقد يعزى هذا إلى أن القرن الثامن عشر كان أبعد ما يكون عن الروحانية ، كما كانت أحاسيسه سطحية حسية . فإذا بنا نرى تصاوير نيقولا لانكريه ( ١٦٩٠ ) الذي ظفر بشهرة واسعة خلال حياته تتميز بتوازن محكم بين فن الزخرفة وفن تصوير الحياة اليومية ، كما انفرد ببصيرة سيكولوجية وبعين فاحصة للعادات المعاصرة ، وازدانت صوره بسحر أخاذ ، فخلّف بمواهبه تلك صوراً تعدّ كل واحدة منها تحفة بذاتها ، منها « الرقصة الرباعية في ظلّ خميلة الشجر » ( لوحة ٢٨ ) ، وتلك التي تمثّل عاشقاً يشبّ رباط قبقاب التزلج على الجليد في قدم محبوبته ( لوحة ٢٩ ) والتي تتجلّى فيها العناية بتصوير مظاهر اللهو المصاحبة للانزلاق على الجليد خلال فصل الشتاء بأزيائه وأدواته .

وقد ظل ذلك القرن مستغرقاً في متعته تلك إلى أن ظهر جان چاك روسو قرب نهايته ، فردّ الناس إلى نظرة نحو الأعماق لا إلى السطح . ومن هنا يتبيّن لنا أن القرن





لوحة ٢٧ ب. فانتو: بييرو [أو چيلو].  
تفصيل. متحف اللوفر





لوحة ٢٧. فانتو: بييرو  
[أو چيلو]. متحف اللوفر





لوحة ٢٨. نيكولا لانكويه: رقصة رباعية في ظل جميلة الشجر. برلين





لوحة ٢٩. نيكولا لانكوريه:  
عاشق يثبت حذاء التزلج في  
قدم محبوبته. برلين





لوحة ٣١. كورييجيو: ليدا وطائر البجع. برلين

للفنان البندقي تتسيانو ، متحدثاً مدرسة روما الفنية ، مندداً بفن المصور بوسان ، ثم إذا هو يتحول إلي النقد اللاذع في هجومه علي الفن القديم قائلاً : « إنه لم يعد ضرورياً أن نحيا دوماً بين الآلهة ، أو أن نظل نعيش في اليونان » ، في الوقت نفسه الذي أطلق صيحته مؤازراً فناناً جديداً لم يكن معروفاً بعد في دوائر الأكاديمية الفرنسية هو المصور روبنز ، ومن هنا بدأ صراع لم يفتر بين أسلوب بوسان المنضبط وأسلوب روبنز الانفعالي الجارف المستعر . وبهذا تسببت الأكاديمية الفرنسية في شطر الطراز الباروكي شطرين ، أحدهما الطراز الفرنسي المنضبط في مقابل التعبير الباروكي المنطلق ، فعلي حين كانت النزعة التصويرية عند بوسان مرتبطة بقيم تشكيلية قائمة علي المبادئ الهندسية القابلة للبرهان ، تميز أسلوب روبنز بقدر من الذاتية المندفعة والحسية الانفعالية التي تتطلب من المشاهدين قدراً من التأمل يفوق ما تتطلبه اللوحات الكلاسيكية الطابع . وهو ما يعني أن النزعة الأكاديمية التي تستهجن تصوير الانفعالات وتنتهي عنها كانت تحاول ترويض الحماسة والحيوية والزخم الباروكي وإخضاع ما اعتبرته تمرّداً علي القواعد الصارمة التي لا تبيح أي انحراف عنها . وكانت جريمة روبنز في نظر خصومه هي تلك الحرية التي لازمتها في ممارسة فنّه ، وكانت بمثابة إرهابية بالحريات الواسعة التي مارسها طراز الروكوكو بعد .

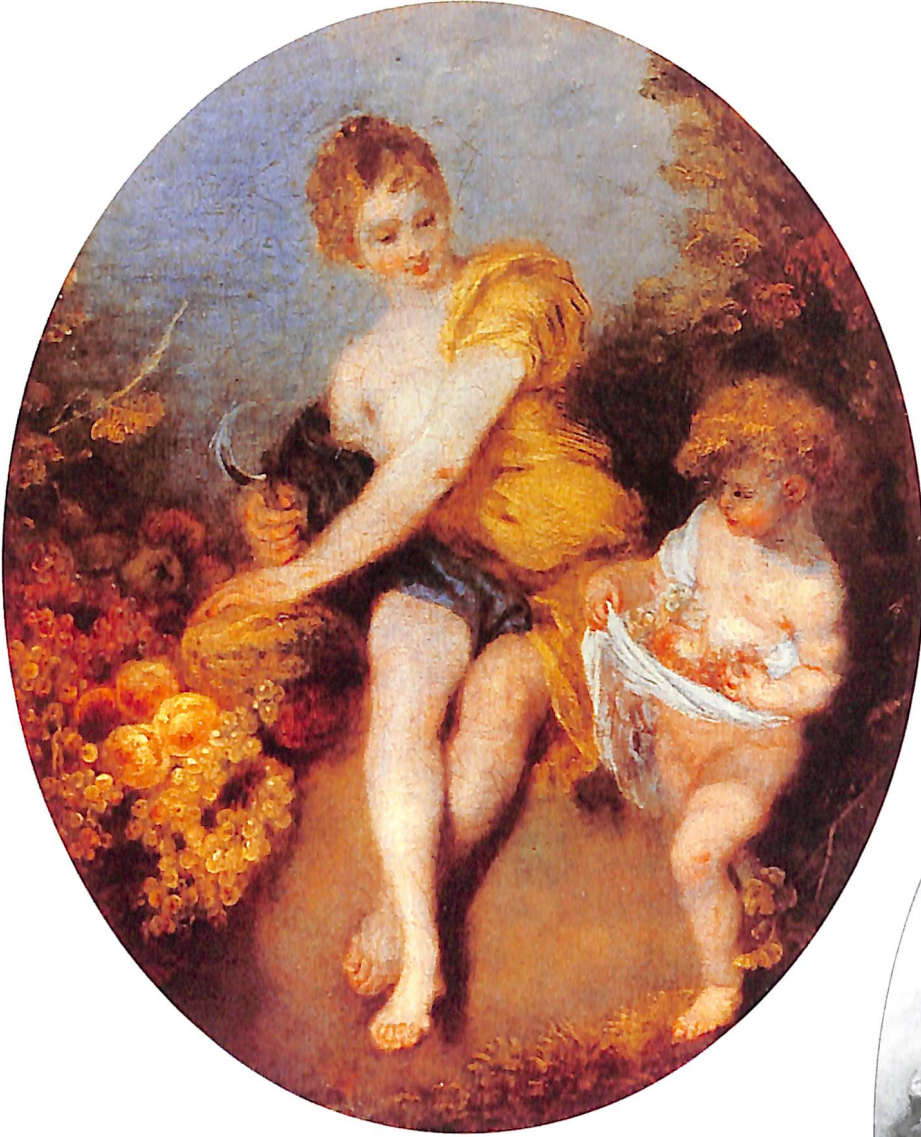
ولقد قدّر لـ « لمدرسة الروبينية » الفوز في فرنسا بعد أن انهزمت أمامها المدرسة « البوسانية » ، دون أن يدرك أيّ من المعسكرين اللذين ينتصران لهما كنه الطبيعة الحقة لكل من روبنز وبوسان . فعلى حين كان بوسان دارساً جاداً للكلاسيكية القديمة كان روبنز مشحوناً بملكة شاعرية جامحة . وبهذا لم تكن المعركة غير حادث عارض في الصراع بين القدامى والمحدثين ، تلك المعركة التي لم تلبث أن نشبت من جديد في أواخر القرن الثامن عشر حين تمكنت

« البوسانية » من الأخذ بثأرها . وفي الحق إن انتصار « الروبينية » وإن لم يكن هو الذي أفرز ظاهرة فائتو إلا أنه هو الذي مهد له السبيل كي يتألق في مشوار حياته الفنية ، فهو لم يكن قط روبنزي الأسلوب ، بل لعله لم يكن أصلاً منتمياً إلي طراز الروكوكو ، إلا أنه كان في حاجة ماسة إلي مرحلة من التحرر من القيود ولو خاطفة ، مثل تلك التي انطوت عليها السنين الأوليات من القرن الثامن عشر كي ينطلق ويعمل على النحو الذي أراده وناق إليه .

ويذهب البعض إلي أن طراز الروكوكو ينطوي علي قدر كبير من الجاذبية ، قد تكون في حد ذاتها سبباً من أسباب الإزراء به ، لأن مضامينه تبدو منافية لما هو عقلائي ، شأنه في ذلك شأن المضامين الأورالية إذا ما أدر كنا الصلة الوثيقة بين طراز الروكوكو وفن الأوبرا . وحقيقة الأمر أن الموصفات التي أدخلها طراز الروكوكو تعود إلي زمن سابق علي روبنز ، والأخرى أن تعزى عن جدارة إلى رائدين من عظماء مصوري القرن السادس عشر هما كورييجيو وفيرونيزي اللذين كانا موضع التقدير والإجلال في عصر كان الفن فيه أحوج ما يكون إلي الانطلاق نحو التحرر - لاسيما في مجال التلوين - ليغدو فناً جذاباً . من هنا كانت المتعة التي يستشعرها المشاهد في لوحة « ليدا وطائر البجع » لكورييجيو على سبيل المثال ( لوحة ٣١ ) متعة حسية صريحة خالصة لا صلة بينها والأسطورة الأصلية ، وما من شك في أن تأثيرها على المصور بوشيه كان عميقاً ، كما زوّدت المصور فراجونار بالعديد من الأفكار المبتكرة حتي لتبدو لنا تصاوير كورييجيو وكأنها من لوحات القرن الثامن عشر ، وبات من المتعذر علينا أن نصدق أنها صوّرت عام ١٥٣٠ على الرغم من مشهدها العابت الذي يكاد ينتمي إلي طراز الروكوكو بفنائه العاريات وولدان الحب المحتجين . وقد يكون ما صاحب هذا الطراز من عجلة كي يؤدي ما هو مطالب به من دور زخرفي جذاب آنذاك قد باعد بينه وبداياته الواقعية ، فإذا هو عاجز عن دفع ما أتهم به من عبث وطيش وتكلف وافتقار إلي القيم الأخلاقية . وعلى الرغم من هذا فقد جاءت لوحات فائتو نموذجاً مثالياً للزخرفة الحاذقة التي تتصف ببعد سيكولوجي عميق وبلاستجابة إلي الروح الإنسانية ، وآية ذلك أنه قد عهد إليه وإلى من ساروا علي دربه بعده من مصوري الروكوكو بتصوير لوحات زخرفية أسطورية ، منها على سبيل المثال لوحة « الخريف » ( لوحة ٣٢ ) ، ولوحة « الربيع » ( لوحة ٣٣ ) وهما اثنتان من لوحات أربع أعدها لراعي الفن كروزا كي يزين بها قاعة الطعام بقصره ، وجاءتا نموذجاً لذلك اللون من التصاوير الأنيقة الرفيعة ، حيث نشهد في لوحة الربيع « زفيروس » إله النسيم و« فلورا » ربة الربيع يتعانقان في وله وهيام ضمن تشكيل فني رشيق ينطوي على مضمون جاد ، وبدا الجسدان طبيعيين ينبضان بالحياة كما تغشي الحيوية قسما وجهيهما . ومن الإنصاف الاعتراف بأن الكثرة الغالبة من زخارف الروكوكو قبيل هذه الفورة الساعية إلى مباحج الحياة كانت تفتقر إلى عنصر « الصلابة » حتي ظهور فائتو .

ويمكننا أيضاً تصنيف فائتو ضمن عظماء المزهرفين الذين ولعوا باستنساخ أعمال مبدعي الطرز الفنية السالفة ومحاكاتها في أسلوب عصري مبتكر . ومن هنا كان الكشف عن أعمال فائتو الزخرفية مفاجأة للكثيرين ، إذ لم يؤثر عنه إلا أنه صاحب لوحات « حفلات الغزل الخلوية » و« حفلات الضياع » حيث العزف والرقص والمرح ومطارحات الغرام ، والرسوم الخطية





لوحة ٣٢. فانتو: الحريف. متحف اللوفر



لوحة ٣٣. فانتو: الربيع. مجموعة خاصة بإنجلترا



والتقاليد في مطلع القرن السابع عشر في عمارة المنازل قد أدى إلى تغيير جذري ، فإذا المعماريون يستبدلون بالقاعات الضخمة التي تواكب حفلات لويس الرابع عشر ذات الأبهة والجلال ، صالونات صغيرة وغرف استقبال صغيرة حميمية Boudoirs ملحقة بمخادع نوم السيدات تدور فيها المغامرات الغرامية وقد أطلق لها العنان بغير حساب ، وتزخر جدرانها وأبوابها وسقوفها بزخارف الجروتسك - الرومانية ، وكانت تلك الزخارف تعدّ كي تواكب المكان الذي ستحتله مؤطرة داخل خمائل الأغصان والمشاهد الخلابة ، وتضم الموضوعات الغرامية وقصص الأرباب الأسطوريين والرعاة والعشاق وفصول السنة وشخصيات الكوميديا دلالاتي إلى غير ذلك . وقاد هذا التيار الفنان كلود جيلو Gillot ، وبرغم قلة عدد الرسوم الزخرفية التي أبدعها هذا الفنان إلا أن القليل المتيسر يكشف لنا من خلال مستواها الرفيع وتنوعها الجذاب عن مدى ما كان يتمتع به من شهرة ومكانة بين معاصريه . وخلال المرحلة التي تألّق فيها نجم جيلو التقى أنطوان فاتو الذي تتلمذ عليه وظل ملازماً له لفترة طويلة ، وأدى هذا التعاون دوراً حاسماً في مستقبل حياة فاتو الفنية ، فظل طوال حياته يدين



لوحة ١٣٤، ب. فاتو: زخارف جروتسكية رومانية

بالوفاء لأستاذه الجليل الذي فتحت لوحاته المصورة وتكويناته الزخرفية عينيه على خفايا عديدة في فن التصوير كانت مازال غائبة عنه ، كما ظلت إبداعاته مصدراً ذا تأثير كبير على أعمال فاتو الزخرفية . على أن اهتمام جيلو ما لبث أن انصرف عن الرسوم الزخرفية إلى الرسوم الوصفية [ أو الإيضاحية ] والصور المطبوعة بطريقة الحفر ، ولم يكن أمام فاتو إلا استكمال المشوار الذي بدأه أستاذه ، فانتقل إلى مرسوم الفنان كلود أودران Claude Audran الذي عدّ في مستهل القرن الثامن عشر أعظم مزخرفي عصره قاطبة ، وكان قد اتخذ مرسومه في قصر لو كسمبورج [ الذي عهد إليه بزخرفته فأنضم إليه فاتو ، غير أنه لم يبق ثمة أثر للأسف في هذا القصر لزخارف أودران التي شاركه في إنجازها فاتو ، وكان لها أثرها في المهارة التي اكتسبها في مجال الزخرفة . وقد أسندت إلى أودران أيضاً مهمة تزيين جوسق التريانون في رحاب قصر فرساي ( لوحة ١٣٥ ، ب ) ، وكذا تجميل قصر « لامويت La Muette » الذي كان لويس الخامس عشر دائم التردد عليه . وفي هذه المرحلة بالذات استوعب فاتو فن رسم الشخصيات الصينية والتتريّة أثناء العمل في قاعة مكتب الملك بقصر لامويت التي بلغت ثلاثين عدداً . وكان الشغف بالتحف الصينية من إيورسلين ولوحات الك قد اندلع منذ عهد الوصاية على لويس الرابع عشر ، فإذا الفنانون يقدمون على رسم المشاهد الخيالية للتصوير الصيني « الشينوازي » ، ومن بين هذه الزخارف رسمه للإمبراطور الصيني والآلهة الصينية ، وإن لم يمض فاتو بعيداً في هذا الاتجاه . وليس بين

البديعة ، ولكن لم يُؤثر عنه الاهتمام بزخرفة الجدران والأسقف والأبواب وأبدان آلات الموسيقى ذوات المفاتيح كالبانو والكلافسان أو السواثر « البارافانات » ومراوح اليد . ومن المعروف أن الزخارف المصورة قد استخدمت داخل المباني سواء منفردة أو إلى جوار المنحوتات أو المشغولات الخزفية أو لوحات الفسيفساء منذ أقدم الأحقاب مع اختلاف الصيغ الزخرفية باختلاف العصور . فمع اكتشاف حجرات قصر نيرون المعروفة باسم « البيت الذهبي » بروما في مستهل القرن السادس عشر سارع الفنانون إلى زخرفة القصور بصيغ جذابة تحاكي تلك التي تم اكتشافها ، وإذا رسوم العصر الكلاسيكي القديم تأخذ بلبّ الفنان رافائيل فتوحي له بخطة زخارف الأروقة الخارجية بالفاتيكان المعروفة باسم « اللوجيا »<sup>(٩)</sup> . وبالرغم من عدم انتظام أشكال هذا اللون من الزخارف التي تضم موضوعات متنوعة تحاكي الموضوعات الكلاسيكية فإنها تخضع لقواعد محدّدة تذكّرنا بالزخارف العربية الإسلامية المنهجية المتسقة التي زين بها أسلافنا من العرب مبانيهم ومخطوطاتهم . وقياساً على هذا التشابه برز إلى الوجود مصطلح « الأرابيسك »<sup>(١٠)</sup> الذي أطلق دون تدقيق على

هذا النوع من الزخارف ، كما أطلق عليه أيضاً اسم الرسوم الجروتسكية - الرومانية Grottesch Romane . وترجع هذه التسمية - كما سبق القول - إلى ما زينت به جدران حجرات قصر نيرون بروما من زخارف ، وهو القصر الذي كشف عنه تحت أطلال حمامات الإمبراطورين تراجان وتيتوس في مستهل القرن السادس عشر . ولما كانت هذه الحجرات - التي تم العثور في تربتها على العديد من العاديات الرومانية المطمورة - أشبه بالكهوف فقد سميت « بالكهوف الجروتسكية الرومانية » نسبة إلى كلمة « جروتا » Grotta الإيطالية ومعناها الكهف . ومنذ ذلك الحين شاع إطلاق صفة « الأرابيسك » أو « الجروتسك الروماني » للدلالة على التصاوير الزخرفية فوق الأبواب الخشبية والأفاريز والجدران والأسقف في القصور الباريسية ، والتي كانت ترسم داخل أطر متنوعة مشكّلة من زخارف نباتية رشيقة متخيّلة تضم شخصاً من وحي الخيال وحيوانات وطيوراً وموضوعات أسطورية أو رمزية ( لوحة ١٣٤ ، ب ) .

وما لبث المصورون ومصممو النسيجيات المرسمة « التايسري » في فرنسا أن نهجوا نهج الفنانين الإيطاليين ، وامتد هذا النهج إلى القرن السابع عشر فانتشر وشاع في عهد لويس الرابع عشر - على يد الفنان بيران Bérain - تصوير هذه الزخارف التي أطلق عليها اسم « البيرانية » Bérainesque مثلما التصق بها اسم الأرابيسك من قبل . وكان التحول الذي طرأ على العادات





لوحة ١٣٥، ب. فأتو: زخارف جروتسكية - رومانية ترمز إلى مشاهد ليلية حول  
فراش الدوقة ده بري بغرفة نوم ولي العهد. جوسق التريانون. قصر فرساي



لوحة ١٣٥، ب. فأتو: زخارف جروتسكية - رومانية ترمز إلى مشاهد ليلية حول  
فراش الدوقة ده بري بغرفة نوم ولي العهد. جوسق التريانون. قصر فرساي





لوحة ٣٦. قاتو: رحيل الممثلين الإيطاليين. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.  
دار الكتب القومية بباريس

ولعله ليس ثمة ما يوحي بهذا المعنى مثل لوحة أنجيلو كونستانتيني - أحد أقطاب الملهاة الإيطالية المرتجلة - حيث نشهد الممثل أنجيلو وقد ارتدى زي شخصية « ميزتينو » النمطية في الملهاة المرتجلة الذي كان يملكه قاتو وأعاره إياه ، شبه متنكر في شخصية مغنٍ وقد انطوى على نفسه وحيداً حزناً علي معشوقته الهاجرة ( لوحة ٣٨ أ ، ب ) . وفي لوحة أخرى تناول فيها الموضوع نفسه رمز قاتو لصدها إياه بتمثال حديث لامرأة من الصخر أصم . وهي صورة من الحجم الصغير اشترتها القيصرة كاترين العظمى سنة ١٦٦٧ ، ثم باعها حكومة الاتحاد السوفييتي لمتحف المتروبوليتان عام ١٩٣٤ ( لوحة ٣٩ ) . ثم ما لبث أن نرى قاتو يصور هذه العزلة والوحدة والإنطواء في لوحة أكبر حجماً هي لوحة بيبرو أو چيلو ( لوحة ٢٧ ب ) . وعلي الرغم من أنها ليست بورتريه شخصياً للمصور نفسه إلا أنها ذات دلالة واضحة تعرب عن جوهر ذاته بوضوح . ونرى في خلفية الصورة رهطاً من الممثلين اللاهين ومهرجاً يقود بمشقة حماراً يمتطيه الساتير الأسطوري السكير سيلينوس . ومما يكشف عن قدرة قاتو التصويرية حشده هذه الوجوه كلها في إطار لا يتعارض مع شخصية چيلو الفارع الطول في لباسه الأبيض وقد وقف وقفة مواجهة في سكون ومن ورائه السماء صافية ، وكأن قاتو حين صور چيلو في ثوبه

أيدينا اليوم للأسف ما يدلنا على أعمال أخرى لقاتو كمصور زخرفي ، كما أنه ليس ثمة عمل زخرفي كامل يمكن عزوه إليه عن يقين . ولحسن الحظ أن قام خيرة الفنانين خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر بإعداد صور مطبوعة بطريقة الحفر للوحات قاتو المصورة ولرسومه ولتكويناته الزخرفية ، بعد أن ارتقى قاتو بهذا اللون من الفن ، مُضغياً عليه حيوية أسرة بما أضاف إليه من تصاوير لشخص في أزياء متخيلة ذات طابع فريد ، ونسقاً حتى غدا هذا اللون من الزخارف نمطاً يحتذى ، ونسقاً يتحلى بالركة والجاذبية والأناقة وإن تجلّى فيه الاصطناع .

وفي باريس أقام قاتو في حيّ سان جرمان ده پيريه [ وپيره تعني الحقول والمروج ] ، وكان ذلك الحيّ خارج نطاق حدود مدينة باريس إذ كان نهر السين يفصل بينهما ، لذا لم يخضع لسلطان نقابة المصورين الباريسيين . وكان للأجانب الذين يقيمون فيه الحق في بيع لوحاتهم دون الخضوع لقانون النقابة المتعسف ، ومن بين هؤلاء الفنانين كان الفنانون الفلمنكيون وغيرهم ، ومن هنا كان اختلاف قاتو إلي رفاقه الفلمنكيين وتردده علي الحانات التي يلمون بها . ولعل هذا ما هيأه أن

يفلت من قبضة التقاليد الفنية الفرنسية الصارمة التي استنتها الأكاديمية الملكية لاسيما في عهد المصور لوبران Le Brun الذي أقامه العرش الفرنسي عهد الملك الشمس دكتاتوراً للفنون في مرحلة سلفت . كان قاتو واحداً من المتمردين علي لوبران ، ساخطاً علي مدرسة التصوير الإيطالية التي ترسم لوبران خطاها ، فانبرى ينادي بالعودة إلي مدرسة التصوير الفلمنكية لاسيما فن روبنز الفلمنكي الذي كان محط إعجابه منذ صباه . ولم يكن قاتو فناً متمرداً فحسب بل كان سياسياً متمرداً بالمثل ، ففي عام ١٧٠٤ بدأ يختلف إلي مرسوم المصور كلود چيلو Gillot الذي كان علي صلة وثيقة بالمسرح وأهله ، ومن هنا كانت أعماله مستوحاة من الملهاهات الإيطالية المرتجلة 'Commedia dell' Arte' (١) . وكانت السلطات الفرنسية قبل ذلك بسنوات قلائل قد أبعدت عن فرنسا عام ١٦٩٧ فرق التمثيل الإيطالية بحجة أن مسرحياتها تنطوي علي لون من التعريض بها ( لوحة ٣٦ ، ٣٧ ) ، هذا إلي سخريتها من مدام ده مانتنون التي كانت ملكة غير متوجة بعد زواجها سراً من لويس الرابع عشر قبل مولد قاتو بضع سنوات . وهكذا اكتشف قاتو في عالم المسرح الخيالي الطريق الذي سلكه للخروج علي الواقعية الأثيرة عند الفنانين الفلمنكيين مستلهماً حلمه الدفين . وإذا كان الممثلون الإيطاليون قد اضطروا إلي مغادرة فرنسا قسراً إلا أن ذكراهم كانت ماتزال عالقة بالأذهان ، وكان يطيب للمصورين كلود چيلو وقاتو أن يتخذا من موضوعات تلك الملهاهات موضوعاتهما التصويرية تخدياً منهما للملكية .





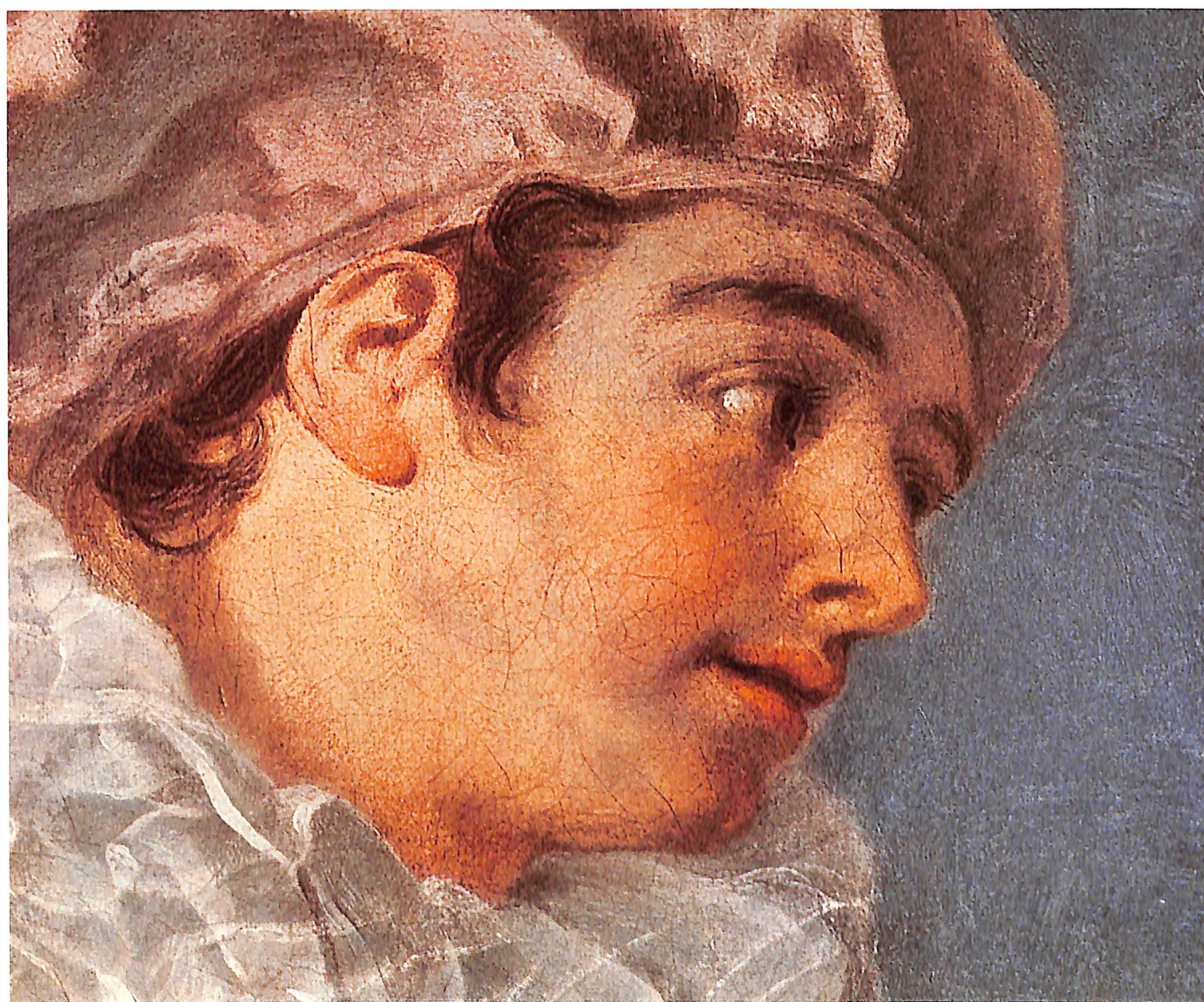
لوحة ٣٧. قاتو: الحب في المسرح الإيطالي. متحف دالم. برلين





لوحة ٣٨ أ. فاتو: ميزينو وحيداً حزناً. فادوس. لحنشتاين





لوحة ٣٨ ب. فاتو: ميزتينو وحيداً حزياً تفصيل. فادوس. حنشتاين



الأبيض أراد أن يشير إلى أنه علي أهبة أداء دور مسرحي . ومما يسترعي الانتباه ما نلاحظه من انفصال بين أفراد الرهط وبين جيلو ، فعلى حين نراهم في نشاط دائب نرى الممثل هامداً خاملاً ، وعلى حين يبدون مبتهجين يبدو جيلو متجهماً محدقاً بالمشاهد . كذلك يلفت أنظارنا في هذه اللوحة أن قاتو قد قطع صلتها بأسلوب مزخرفي طراز الروكوكو ، فلم يعد يمثل المظهر الجسماني المادي وحده بل يضمّن الروحانية الإنسانية أيضاً ، بعد أن أدرك بحسه الفطري أن هذا وذاك لا ينفصلان . ثم نراه قد جمعهما سوياً في لوحة رائعة أخيرة له كبيرة الحجم هي لوحة « لافتة متجر جيرسان » التي تتجلى فيها براعته في الرسم دون أن يعنى بما جرت عليه عادة الفنانين من تمثيل للعظات والعبر ودون التفات إلي الغيبات . فقد استأنس في تصوير هذه اللوحة ببيئة باريسية مألوقة كان يعهدها الناس في متاجر التحف واللوحات المصوّرة ، غير أنه صور اللقاء بين الرجل والمرأة هذه المرة في حانوت بدلاً من الغابة أو الحديقة ، ومشهد البيع والشراء عوضاً عن الموسيقى . وكما جاءت هذه اللوحة تحفة رائعة فهي في الوقت نفسه وثيقة تاريخية لها شأنها ، تحمل زخارف من اللون المعروف باسم « مخادعة البصر » Trompe l'oeil<sup>١٢</sup> مما أضفى علي هذا الحانوت المطروق متعة وشاعرية وروح دعابة ذكية ، ومع أن هذه اللوحة المصوّرة تنتمي من حيث تصنيفها إلى تصاوير الحياة اليومية Genre Painting<sup>١٣</sup> إلا أنها تتمتع بسحرٍ أسر وجاذبية شديدة .



لوحة ٤٠ . قاتو : عازف على الكمان

ولقد سار قاتو علي نهج أساتذة الدراما فيما يتصل بزمانية عالم المسرح ومكانيته ، غير أنه نقلهما من خشبة المسرح إلي غيضاات الحداثق ومسارب الغابات جرياً وراء ولعه الشديد بالطبيعة المترج بتأثره البالغ بالإيقاع الموسيقي ، لاسيما ذلك التناغم الأسر بين صوت الآلة الموسيقية والصوت الآدمي الذي كان عنده الرمز المثالي للحب . فلم توح الموسيقى له بعبق أجواء الغرام فحسب ، بل تسلّلت إلي أحاسيسه ووجدانه في توحد وانسجام . وما أكثر ما نلحظ في معظم تصاوير قاتو رجلاً يعزف على آلة موسيقية تصاحبه سيدة تشدو ، كما نكتشف أن المرأة دوما هي هدف الغزل والتودّد ، وهي التي تملك أيضاً الصّدّ والقبول (لوحات ٤٠ ، ٤١ أ ، ب ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧) .

ولقد دأب قاتو على استعارة بعض عناصر موضوعاته التصويرية من التقاليد الفنية التي شاعت خلال القرن السادس عشر لاسيما النزعة « التكلفية »<sup>١٤</sup> ، لذا جاءت شخوصه كلها طويلة ممشوقة ، تخالف معايير القانون الكلاسيكي التي أخذ بها القرن السابع عشر . وكان راعي الفن الثري « كروزا » قد احتضن قاتو كما سبق القول في داره التي كان يقتني فيها مجموعة من الرسوم الرائعة ، منها أربعمائة رسم لپارميچيانو Parmigiano أحد رواد النزعة التكلفية ، ومن هنا سرت عدوى هذه النزعة من خلال أعمال پارميچيانو وپريماتيشيو Primaticcio وغيرهما إلي قاتو .

ولقد أحيا قاتو أكثر من أي فنان فرنسي آخر فن تصوير الأنوثة الذي كان محالاً أن يشيع في ظل لويس الرابع عشر . ولعل مولير كان يقصد قاتو بقوله علي لسان أحد شخوصه في مسرحية « المتحلقات مثيرات السخرية » Précieuses ridicules





لوحة ٣٩. فأتو: ميزتينو يعزف علي الجيتار. متحف المتروبوليتان





لوحة ٤١ ب. قاتو: حفل راقص. تفصيل. كلية دلويتش. لندن





لوحة ٤١ أ. فاتو: حفل راقص. كلية دلويتش. لندن









لوحة ٤٤. فاتو: زلة قدم. متحف اللوفر



لوحة ٤٣. فاتو: لا مبالاة. متحف اللوفر





لوحة ٤٦. فانتو: عازفة العود. متحف اللوفر



لوحة ٤٥. فانتو: ديانا تغتسل.  
متحف اللوفر



لوحة ٤٧. فانتو: أنشودة حب.  
الناشونال جاليري بلندن



إنه « إذا عنّ لواحد من صحابه أن يطارح فتاة الغرام ، فعليه أن ينتحي بها ركناً قصياً في حديقة » . وهو ما يتفق تماماً وما تملّيه القصائد الرعوية والمغامرات الغرامية التي انحدرت إلي قاتو مع ما انحدر إليه من تقاليد مطالع القرن السابع عشر .

ونشهد في مشهد طبيعي لقاتو في غروب يوم من أيام الصيف وقد أذنت الشمس بالمغيب الحورية أنتيويي وقد استغرقت في سباتها عارية يحاكي جسدها الأشقر صفاء الدرّ والعاج علي النقيض من جسد الإله جوبيتر البرونزي اللون بعضلاته المفتولة وقد تنكّر في هيئة ساتير<sup>(١٥)</sup> مأخوذ بجمالها ( لوحة ٤٨ ) . وقد صوّر قاتو هذه اللوحة في ذروة كماله الفني خلال إقامته في قصر راعيه الثري « كروزا » الزاخر بلوحات أساتذة التصوير الإيطالي لاسيما البنادقة منهم . وتعدّ هذه اللوحة أجمل لوحاته ذوات « الموضوع » الكلاسيكي . فبعد أن وقع اختياره علي أحد الموضوعات الأسطورية التي يؤثّرنا القرن الثامن عشر حاول أن يصل بها إلى تكوين فني بديع يتفق والحجم البيضاوي للوحة دون أن يغفل أية قاعدة تصويرية أو يخالف قواعد التضالّ النسبي أو الأصول التشريحية أو تغاير درجات الضوء فوق الجسدين . وأغلب الظن أن لوحة « سبات أنتيويي » لكوريجيو كانت أحد مصادر إلهامه عند تصويره هذه اللوحة ، علي حين تذكّرنا الطبيعة المحيطة بالشخصيتين وتدلي ذراع الحورية الحسناء بالمرأة التي تصبّ الماء في لوحة « حفل في الضبعة » للمصور جورجوني ( لوحة ٤٩ ) ، أما الفحولة التي أسبغها قاتو على جوبيتر فقد استمد نظائرها من الفنان تسيانو بلا نزاع .

وكما أعجب قاتو بالمصوّر فان دايك لميله الفطري إلي الفن الفلمنكي ، كذلك كان يدغدغه حنين إلى الفن الرعوي الذي شاع في عهد لويس الثالث عشر . وقلّ أن كسا شخوصه بأزياء عصره ، بل أثر أن يكسوهم بثياب عصر فان دايك ، فقد كان يحتفظ في رسمه بأكداس من أزياء فرق التمثيل الإيطالية الحربية التي كانوا يخلفونها وراءهم ويكسو بها نماذجهم التي تقف أمامه ليصوّرها للظهور بمظهر نماذج فان دايك . والراجح أن قاتو كان أشدّ ميلاً إلى فان دايك منه إلي أستاذه روبنز ، علي الرغم من أنه قد استوحى من أعمال روبنز سمات رومانسية شدّته إليها ( لوحة ٥٠ ) ، ولاسيما تلك التي حاكي فيها روبنز الطبيعة ، فإذا هو يحذو حذوه متمرداً علي التقاليد الأكاديمية كما سبق القول ليكون فنه أقرب إلي فن روبنز ، معيداً أشجاره المتخيّلة إلي الحياة بما تنطوي عليه من حيوية دافقة تتعالى صوب السماء وكأنها أبخرة متصاعدة . ومثلما كان فان دايك يجتري الحسرة علي كل جميل فات ، كذلك كان قاتو يجتري الحسرة نفسها ويضيفها علي ما يصوّر . وعلي حين كان المصور كلود لوران يجتري في صوره بالإيحاء إلي ما بعد المدى دون أن يخترقه ، وحسبه أن يصوّر هذا المدى أرضاً تشرف علي مياه يغشاها الضوء ، كان قاتو يخترق هذا المدى فيجعل بين أيدينا صورة لقارب في الانتظار .

والى وقت جدّ قريب كان مؤرخو الفن يعتقدون أن لوحة « الإقلاع إلي كيثير<sup>(١٦)</sup> L'Embarquement pour Cythère ( لوحة ٥١ أ ، ب ) تمثل حجّ

العشاق إلي جزيرة كيثيرا حيث ثمة قارب ذهبي اللون ينتظر متأهباً للإقلاع مبحراً بمستقلّيه إلي حيث الأمل في موطن السعادة وراء الأفق في جزيرة نائية تحيط بها المياه وكأنها أطيايف من الأحلام التي كم تمنّى قاتو أن يبلغها ، حتى تبين بأخرة أن قاتو قد صوّر حجّاج الهوى وقد بلغوا الجزيرة نفسها ، حيث نري مزار الإلهة فينوس بتمثالها ينتصب في الجانب الأيمن من اللوحة وقد أحاطت به الزهور ، وفي رحابه يتعاهد العشاق مثني مثني علي الحب والوفاء ، تنتظمهم سلسلة تمتد هابطة إلى أدنى الجسر حيث القارب الراسي غير بعيد من الشاطئ . ولقد تباينت وضعات العشاق ، فمن راعع بهم بالنهوض اقتراباً برأسه من كتف معشوقته موشوشاً في أذنها عبارات الهوى ، إلي راعع علي ركبتيه يستجدي عطف الحبيبة وقد تشابكت أكفهما ، إلي واقف يميل نحو وجه حبيبته هامساً ، إلي مجموعة تضم أكثر من محبّ ولهان مستعطفاً ، وجملة من المعشوقات في حالات صدّ أو تعاطف أو رضوخ ، وجميع العشاق غافلون عن كيوييد إله الحب الذي يبدو علي ضالّة حجمه في أقصى يسار اللوحة وهو يرفع تنورة غادة عن ساقيهما كاشفاً عن مفاتها ليعيدها إلى الواقع بينما هو يرتدي ثياب الحجاج كالأخرين .

وعلى الرغم من أن قاتو قد استهلّ طرازه الفريد بزخارفه المتميّزة كما سبق القول ، وابتكاره لحفل الغزل الخلوي ، ثم بما كان له من تصاوير لمشاهد الحياة اليومية الساحرة ، إلا أن منجزاته احتفظت دوماً - سواء التي تناول فيها الطبيعة أو وقائع الحياة - بطابعها الزخرفي المنمّق ، يحاكي البريق الخاطف الذي يغشي الأواني الخزفية ، فإذا هو يصرفنا لوهلة عن التأمل في عناصرها الجوهرية . وما لبثت هذه السمات الزخرفية لفن قاتو أن اتخذ منها خصومه - مع ظهور الفيلسوف ديدرو وأترابه في منتصف القرن الثامن عشر - ما كانوا يعيرونه عليه بوصفها فناً عابثاً مصطنعاً مفتقراً إلي الجدّة المرهصة بروح القرن التاسع عشر . وبرغم أن قاتو كان بطبعه خجولاً يثور لأتفه الأسباب في علاقاته بالناس ، إلا أن هذا الخجل لم يتطرق قط إلي فنه ، فنراه حتى في أحلك فترات عوّزه وعزلته بباريس مصراً علي اتّباع الأسلوب الذي تفرضه عليه عبقريته والذي تبلور في لوحة « الإقلاع من جزيرة كيثيرا » . وما من شك في أن الظروف التي أحاطت بإنجازها كانت جزءاً لا ينفصل عن علو قدرها وجلال شأنها ، فكان ظهورها إشادة بنفاد بصيرة الأكاديمية الفرنسية آنذاك ومناخ الحرية السائد بها الذي عبّر عنه موقف المصور الأول للملك الفنان كواييل من قاتو حين تقدّم إليه بلوحة « الإقلاع » في عام ١٧١٢ للفوز بجائزة الالتحاق بالأكاديمية الفرنسية بروما . ثم ما كان من تشجيع كواييل له مرة أخرى مما أوحى إليه بالإقدام علي محاولة ثانية ، فإذا هو ينتهي إلي الظفر بعضوية الأكاديمية الفرنسية بباريس ، وكان ذلك حدثاً غير مألوف أو متوقّع علي نحو ما قدمت . وعندما دعى قاتو إلي عضوية الأكاديمية عهد إليه بإعداد لوحة تزين ردهة الاستقبال ، وكانت العادة قد جرت علي أن يحدّد مدير الأكاديمية موضوع اللوحة ، غير أن كواييل تجاهل تلك العادة عن عمد تاركاً موضوع اللوحة لاختيار الفنان . وإذا كان لويس الرابع عشر مايزال علي قيد الحياة ، فقد عدّ هذا الإجراء تحدياً لتقاليد مؤسسة الدولة للفنون بفرنسا ، وإذا قاتو يوجّه بلوحته تلك - دون قصد منه - لطمة إلي القواعد السارية والتي طالما أذعنت لها





لوحة ٤٨. فانتو: جوييتو وأنتيوبي. متحف اللوفر



لوحة ٤٩. فانتو: جورجوني: حفل في الضيعة. متحف اللوفر





لوحة ٥١ ب. فأتو: الإقلاع من جزيرة كيثيرا. تفصيل. متحف اللوفر

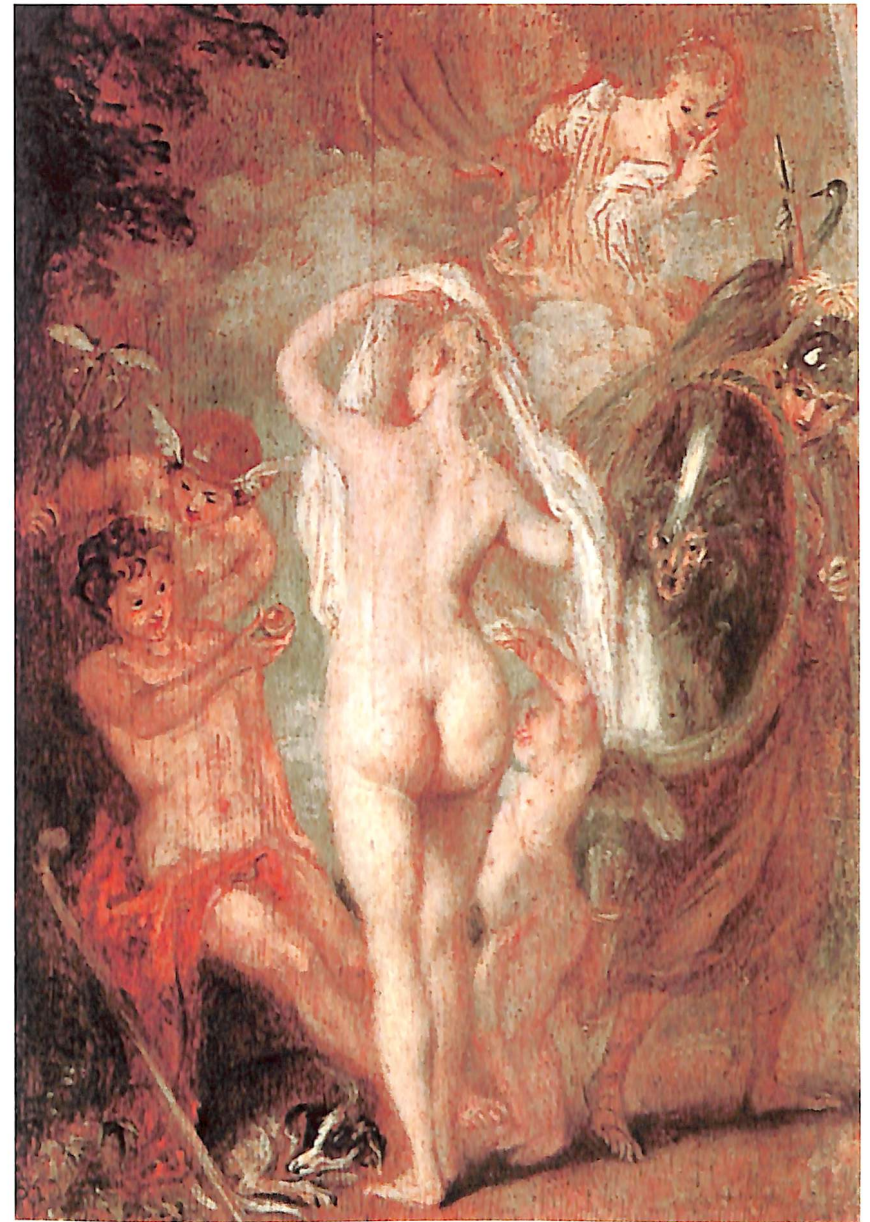




لوحة ٥١ أ. فاتو: الإقلاع من جزيرة كيثيرا. متحف اللوفر



النواميس الأكاديمية . ولوحة « الإقلاع » كبيرة الحجم ، بلغت مترين طولاً ، واستغرق إنجازها زمناً طويلاً قد يكون مردّه إلى ما بذله فأتو من جهد في التنقيب عن هذا الموضوع الذي شغل وجدانه . فلم يقدّم لوحته « الحج إلي جزيرة كيثيرا » Le Pèlerinage à l'île de Cythère إلا في عام ١٧١٧ ، غير أن الأكاديمية رأت أن تستبدل بهذا العنوان عنواناً آخر هو « حفل غزل خلوي » Une feste galante العنوان تفسيراً هزلياً لما صوّره فأتو بعناية فائقة واقتدار يثير الدهول ، وإن لم تفتحه الإشارة إلى جمع من الناس يلهون في الهواء الطلق راقصين طاعمين . وعلي الرغم من أن فأتو قدّم موضوعه بأسلوب تصويري جديد إلا أنه بلا شك كان يختزن في ذاكرته « نماذج أصلية »<sup>(١٧)</sup> عرفها حق المعرفة وفتن بها إيما افتتان ، إذ كان شأنه شأن مزخرفي طراز الروكو كويضرب بجذوره في الماضي لاسيما فن مدينة البندقية وفن روبنز الفلمنكي . فلا نزاع في أنه قد تعرّف علي لوحة الفنان البندقي جورچوني « الحفل في الضيعة » fête Champêtre ( لوحة ٤٩ ) التي اقتناها لويس الرابع عشر ، فأعجب بما انطوت عليه من تعبير عن الحرية التي تملئها الطبيعة ، بينما تتطارع شخصها المسترخية الغرام ، وتؤجج الموسيقى في القلوب أشجان الهوى . غير أن شخص فأتو كانت أقل استرخاء من شخص جورچوني ، ولعل مردّ ذلك إلى تأثره الشديد بروبنز الذي لقن عنه ما تنطوي عليه الطبيعة من ديناميكية لا تقتصر علي البشر فحسب بل تشمل الكون كله ، إذ تكاد تصاوير روبنز تضمّ بين موضوعاتها شتي مظاهر العالم المرئي ، خالقةً فردوساً جديداً وعالمًا دينويًا نسيج وحده بمقاييس لم تعهد من قبل وبحيوية لا نظير لها ، فتكشف لنا لوحاته عن الأجساد المتناكة والحيوية النابضة ، فضلاً عن تموجات أشكاله المدوّمة الشبيهة بالسيل العارم ، وتكويناته الفنية القائمة على الخطوط المفعمّة بالطاقة تبثّ إيقاعها الصاخب في الفراغ المصوّر . ثم هناك الموضوع المصوّر نفسه من إنسان ونبات تنبض جميعاً بقوى طاغية من أجساد نسائية شبة ينبثق عنها كل ما يحرك الرغبة ، وأجساد ذكور مفتولي العضلات ، حتى بات كل ما تحتويه صوره مغموراً بالحيوية مليباً شهوات الحياة العارمة . وإذا كان فأتو وثيق الصلة بالفنان المزخرف أودران Audran أمين قصر لو كسمبورج الذي كان يضمّ وقتذاك مجموعة لوحات روبنز عن سيرة ماري ده مديتشي ، فقد مضى فأتو يتأملها ممعناً النظر في أبهتها ورونقها ليفيد من حيويتها وعنفوانها . وما من شك أيضاً في أن مستسخاً للوحة روبنز الشهيرة « حديقة الحب » ( لوحة ٥٢ ) التي صوّر فيها حديقة قصره في أنقرس قد وقع بين يدي فأتو فأخذ عنه ما استلهمه ، غير أن ما حاكاه من لوحة روبنز أقل بكثير مما استلهمه منها وأجج فيه شعلة الابتكار ، فإذا نحن نلتقي ببعض عناصرها في لوحة « الإقلاع » حيث تفوق النساء الرجال شأناً مهيمناً على المشهد كله . كذلك نجد في لوحة روبنز تمثالاً لفينوس يحتشد العشاق من حوله مثني مثني وقد عقب الجو بمناخ الهوى بما يحلق فيه من ولدان الحب يرعون العشاق ويستحثّونهم . كما تكشف بقية اللوحة عن سلسلة من الحزونات الصاعدة الهابطة صوب فينوس المشرفة علي الحفل من فوق قاعدة النافورة . ومن هنا كان لا نزاع في أن هذه اللوحة قد أثرت وجدان فأتو بما لم تفعل أية لوحة أخرى لروبنز .



لوحة ٥٠. فأتو: تحكيم باريس. متحف اللوفر





لوحة ٥٢. روبنز : حديقة الحب. متحف برادو

وكما سبق القول كان الظن في بادئ الأمر أن لوحة « الإقلاع من كيثيرا » ( لوحة ٥١ أ ، ب ) تمثل حبيج العشاق إلى جزيرة كيثيرا في قاربهم الذهبي مبحرين نحو النعيم الموعود وراء الأفق الغائم ، غير أنه قد ثبت الآن أن قاتو رسم الحجاج وهم في الجزيرة فعلاً ، حيث ينتصب تمثال فينوس إلى يمين اللوحة باعتباره مزارها المقدس ، وحيث نشهد سلسلة متعاقبة من العشاق أزواجاً تبدأ من قرب التمثال هابطة نحو القارب عند حافة الماء . أما موضوع « الشروع في الرحيل إلى جزيرة كيثيرا » - وهو مرحلة مبكرة في القصة الأسطورية - فقد صورته قاتو من قبل في لوحة أخرى هي « الإقلاع إلى جزيرة كيثيرا » ( لوحة ٥٣ ) نرى فيها الفتیان يحضون الفتيات على ارتياد المغامرة الغرامية بينما تبدو الفتيات حائرات مترددات ، وثمة اثنان من ولدان الحب - مستعاران من لوحة « حديقة الحب » لروبنز - يحثان الفتيات الخفريات على قبول الدعوة والانصياع لهاتف المغامرة ، بينما يوحي كل ما بالصورة برضوخهن ، وإذا الجميع فتياناً وفتيات يسلك السبيل المرتقب إلى المزار المقدس حيث الحب هو الثمرة الدانية .

كان قاتو مسحوراً بموضوع الحب في مجتمعه ، ومن ثم عنى كل العناية في لوحة « الإقلاع من الجزيرة » ( لوحة ٥١ ) بتصوير العواطف المشبوبة والانفعالات المحمومة والمناخ السيكولوجي لشخصه ، فإذا هو يلتقط لحظات محددة ليسجلها مثل لحظة مناجاة عاشقين وكأنهما من فرط الوله يلتقيان للمرة الأولى ، بينما يتجه هدفه الطموح إلى خلق أثر عام في التكوين الفني يربط مجموعة اللحظات الملتقطة في عملية « مونتاج » يرقى بها إلى تقديم صورة شاملة بالغة الكمال من الناحيتين السيكولوجية والجمالية ، وكأنها أوبرا مونتسارتيه مصغرة منتزعة من الواقع المباشر يتسامى بها الشدو الغنائي بعيداً عن مرارة الواقع . وهنا نكتشف أن قاتو كان بدوره تواقاً إلى الارتقاء بتصاويره عن أرض الواقع ، فنراه يكسو بالثياب التنكرية شخوصه القائمين بالحج إلى محراب « كيوييد » ، الإله الوحيد الذي آمن به مجتمع القرن الثامن عشر الذي منه اختار الفنان شخوصه وهم يقضون سويغات ناعمة في جزيرة الأحلام .



لوحة ٥٣. قاتو : الشروع في الإقلاع إلى جزيرة كيثيرا

وتبلغ عناصر لوحة « الإقلاع من كيثيرا » ( لوحة ٥١ ) عنفوانها في تمثال فينوس المزين بالورود الذي يتعاهد العشاق أمامه على الحب ، حيث الفتى الراكع والفتاة الجالسة إلى جواره يتناجيان في رعاية كيوييد . واللوحة كلها مفعمة بالشجن الذي يكشف عن معركة خاسرة يشنها الحب على واقعية ذلك الزمان بينما غروب الشمس يشير إلي دنو نهاية يوم العشق ، ومن ثم إلى ختام طقوس الحج . لقد بدا الجميع متأهباً للانصراف متحسراً علي انقضاء سويغات الحب للحاق بالقارب الذهبي الذي لن يتلبث لانتظار من يتخلف منهم باستثناء العاشقين الجالسين في أعتاب تمثال فينوس . وعلي مقربة منهما عاشقان آخران على وشك النهوض ، ومن ورائهما زوج ثالث وقد وقفت الفتاة ساهمة متطلعة إلي سحر الربة وقد كشفت نظرة عينيها عما تكابده من أسى لحلول لحظة الفراق ( لوحة ٥١ ب ) . وما من شك في أن اعتلاء شخوص قاتو القارب من جديد هو ارتداد إلي الواقع المرير حيث يغيبهم الأفق في طبيّاته رويداً رويداً على نحو ما ترخي الظلمة سدولها . وهو ما يتجلى بوضوح في النسخة الثانية التي رسمها قاتو لهذا التكوين الفني والمحفظة حالياً بمتحف اللوفر



بعنوان « الإقلاع من جزيرة كيثيرا » ( لوحة ٥٤ ) ، حيث أضاف الفنان عاشقين تترصد هما كوكبة من ولدان الحب ، يسدّد أحدهم في أقصى اليمين سهماً - ريشه إلي الأمام وسنّه إلى الخلف - نحو العاشقين اللذين يهتمان بركوب القارب ، وكأنه بهذا يرمز إلى إنذارهما بالفراق بعد عودتهما إلى شطآن الواقع ، حسبما جاء في اللوحة السابقة ، أي قبل أن يصيبهما ربّ الحب بسهمه .

وعلى الرغم من أن لوحة « الإقلاع إلي كيثيرا » ( لوحة ٥١ ) « تعدّ لوحة تاريخية ، إلا أن تاريخيتها هذه من اختراع قاتو نفسه ومن بنات خياله ، كما أنها في الوقت ذاته تروي قصة مكتملة واضحة المعالم من السهولة استيعابها وإدراك مغزاها . ولا نزاع في أن قاتو قد شكّل هذا المشهد المتقن لكي يناسب المكان الذي سيعرض فيه وهو بهو الأكاديمية وفقاً لمعايير هو ، وكان على غير العادة مشهداً مفعماً بمضمون سردي غير معهود ، فضلاً عن أن موضوعه أقرب إلى عالم الواقع من عالم الآلهة والإلهات المؤلف في المناظر الأسطورية التقليدية ، فهو لا يعنى بالبطولة بقدر ما يعنى بالعواطف الجياشة . وما من شك أيضاً في أن قاتو كان مديناً للمسرح بما استخدمه من حيل لتصوير الحجاج العشاق ، بل ربما بفكرة الحج نفسها ، فشخصه يمثلون نسيم الحرية الجديدة الوافدة التي تحررت من قيود المجتمع البالية المرفوضة ، ومن هنا تنكروا بارتدائهم أزياء شبه مسرحية وانطلقوا يتصرفون على سجيّتهم كما يشتهون وكأنهم مخلوقات لا ينتمون إلى دنيا الواقع وإنما إلى دنيا الخيال ، على غرار ما نتبينه في شخص مسرحية « الحب والمصادفة لماريكو Le jeu de l'amour et du hazard أو مسرحية « زواج فيجارو » ليومارشيه .

أما الحقيقة التي غابت عن معاصري قاتو خلال القرن الثامن عشر رغم معرفتهم بنزواته ، فهي ثورته الغريزية وتمردّه الجياش ، ومع ذلك فقد احتفى به الوسط الفني عضواً بالأكاديمية الملكية الفرنسية ، كما اعتمده مواطناً فرنسياً أصيلاً رغم أنه لم يول هذا الاعتماد أهمية تذكر . وقد قضى قاتو حياته دون أن تسند إليه الكنيسة أو البلاط عملاً فنياً يؤدّيه ، إذ كانت تصاويره بعيدة كل البعد عن الموضوعات الدينية والأساطير الوثنية التي كانت عماد حضارة الغرب التقليدية وقتذاك . كذلك لم يلجأ قاتو إلي تصوير الأحداث التاريخية البطولية على نحو ما كان يفعل المصور بوسان على سبيل المثال ، فقد حرص على أن تكون لوحاته جميعاً تعبيراً عن أفكاره ومشاعره ومواقفه هو من شتّى ظواهر الحياة والمجتمع .

وقد جاءت تصاويره كلها من القطع الصغير وقلما أنجز لوحة من القطع الكبير . وكان الإنجاز الوحيد الذي أسند إليه رسمياً هو ما عهدت به إليه الأكاديمية من تصوير لوحة تعلّق في مدخلها ، وقد ترك موضوع الصورة له كما قدّمت ليختاره هو مستوحياً رغبته الخاصة وهواه . وعلى الرغم من ذلك فقد أخذ يسوّف لسنوات طوال قبل أن ينتهي به التسويف إلى الاستجابة . والغريب أن قاتو قد نال حظاً من التقدير في غير فرنسا أكثر مما ناله فيها ، ولا غرو فلقد كان بحق شاعر عصره كله في سائر أرجاء



لوحة ٥٤ . قاتو: الإقلاع من جزيرة كيثيرا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. متحف اللوفر



أوروبا . ومما يدل علي الخطوة التي ظفر بها عالمياً أن أول سيرة ذاتية له نُشرت خلال سنوات حياته القصيرة كانت تلك التي ضمّها معجم إيطالي . أما في بروسيا ، فلقد أمر فردريك الأكبر بجمع كل أعماله لتكون من بين مقتنياته الخاصة . ولم تتخلف إنجلترا عن الاحتفاء بفنه خلال حياته ثم بعد مماته . وأعرب المصوران الإنجليزيان جينزبورو وجوشوا رينولدز علناً عن الإعجاب به ، ثم إذا هما يقتبسان بعض تكويناته الفنية . والحق إن ما نالاه من شهرة يرجع الفضل فيه إلي تأثرهما بفنه . ولقد رأينا رينولدز الذي لا يتحمس إلا بقدر ضئيل يقول : « إن لقاتو أستاذه التي أنا مدينٌ له بها » .

وما كان لقاتو من شأن عظيم مردّه لأمرين ، أولهما أنه قد سبق عصره إلي المنادة بحرية الفنان الشخصية التي لا تخضع لسلطان سوى سلطان ذاته . والأمر الثاني هو ما ابتدعه من أنماط تصويرية جديدة مثل صور « حفل الغزل الخلوي » Fête galante ( لوحة ٢٦ ) وغيرها ، وهو إلى هذا لم يستمد موضوعه من قصص سارية على الألسن ، ولكنه عرض للطبيعة البشرية من الزاوية النفسية عرض الروائي لها ؛ فهو إما أن يجتريء ملمحاً عابراً للعشق يتجلى علي سبيل المثال في عبث الريح بتنورة المعشوقة الحسناء فتكشف عن فتنة ساقها ، أو أن يتجاوز هذا الظاهر إلى ما هو أعمق فيصور العاشقين في ذروة الرغبة المضطربة الفوّارة . وهذه المعاني التي صوّرها قاتو ، عرض لها أيضاً معاصره الموصول به الأديب والكاتب المسرحي الفرنسي ماريفو Marivaux ( ١٦٨٨ - ١٧٧٣ ) حين قال : ما من ركنٍ من أركان قلب الإنسان يعيش فيه الحب إلا وقعت عليه .

\*\*\*

وذات يوم اقترح تاجر التحف إدمون فرانسوا جيرسان علي صديقه الفنان قاتو خلال إحدى فترات تراخيه أن يرسم له يافطة فوق مدخل متجره الكائن في ٣٥ شارع جسر نوتردام ، فإذا قاتو ينشط إلي العمل بهمة ليبدع لوحة تجعل من ذلك المتجر المتواضع قاعة عرض فخمة تجذب إليها صفوة المجتمع الباريسي<sup>(١٨)</sup> .

ونشهد في القسم الأيمن من لافتة متجر جيرسان ( لوحة ٥٥ ) صاحب المتجر نفسه وهو يعدّد مواطن الجمال في لوحة مستديرة شبيهة بلوحات قاتو لسيدة مع زوجها - أو عشيقها - الذي انكفأ علي اللوحة راكعاً يتفحصها بمنظاره ، كما نشهد في القسم الأيسر عمالاً منهمكين في تعبئة اللوحات المصوّرة في صندوق ، بينما تجري المساومة علي عقد صفقة أخرى بين البائع وسيدة تبدو من ظهرها وهي تتأمل اللوحات .

وإذا كان ثمة ما يسمّى بالتصوير لذات التصوير [ الفن من أجل الفن ] ، فهو بلا شك لوحة « يافطة متجر جيرسان » التي يتجلى فيها التآلف بين درجات اللون الداكنة والفاخرة تآلفاً بلغ أقصى مراتب الروعة والجمال ، تكسوها تلك المسحة الفضية التي استعارها قاتو من فريسكات بييرو دللا فرنشسكا وتصاوير فيرونيزي ، علي نحو ما استعار دفء الأجساد وتآلق الألوان من روبنز ، وإن كان قد طوّع ذلك كله في إطار متناغم من نسجه هو ، فلا يغيب عنا ونحن نتأمل هذه اللوحة تدرج الألوان الساخنة والباردة وكأنها

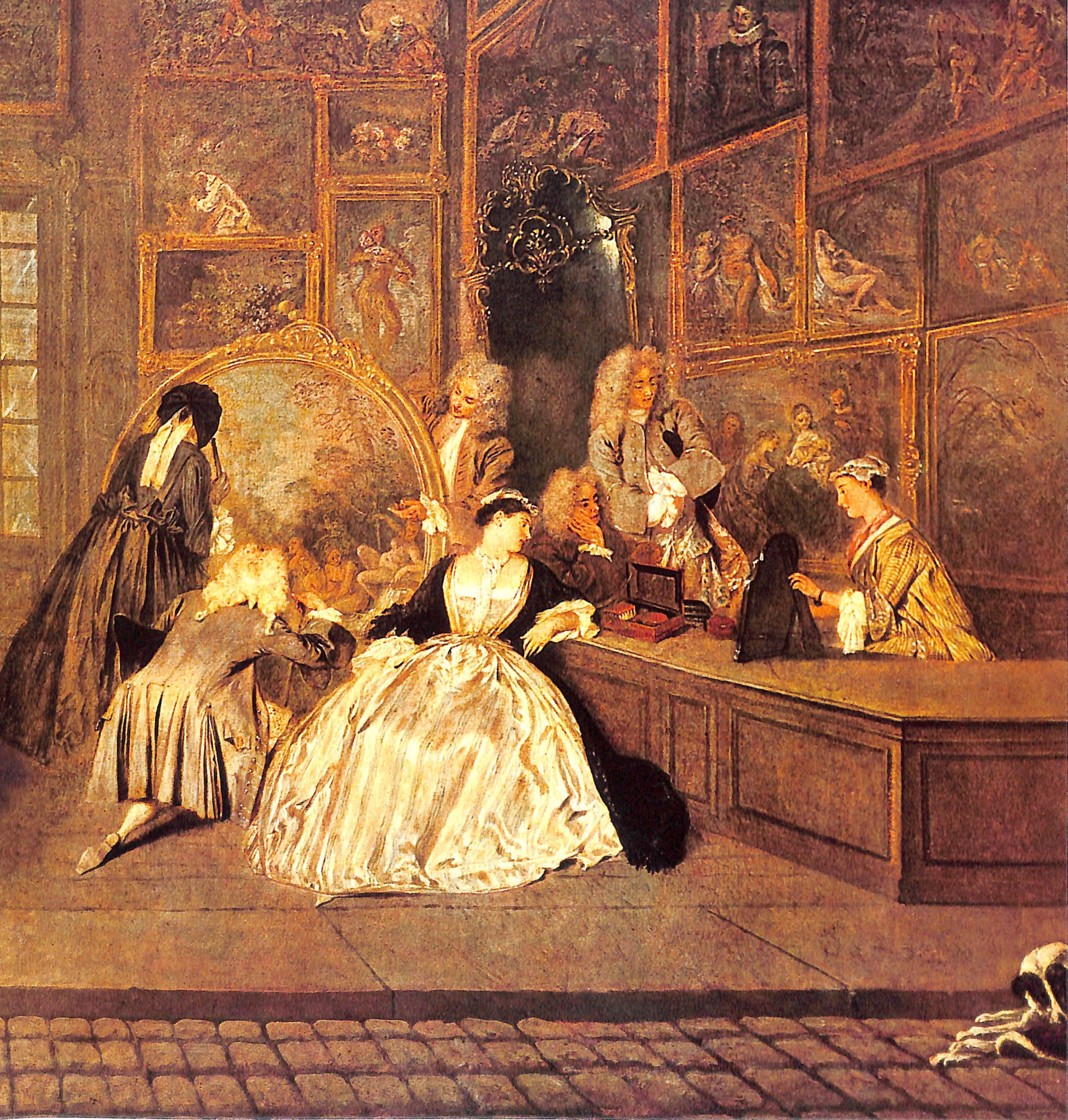
تهيم في موكب راقص . ومع أن قاتو لم يخصّ مزيج عجائته اللونية بعناية خاصة - الأمر الذي جعل بعضها يتلاشى عبر السنين - إلا أنه ظلّ ملوّناً من الطراز الأول .

ومهما يكن الفنان عفويّاً فهو لا يظل هكذا علي طول المدى ، إذ سرعان ما يعدل عن عفويّته حتي يقي فنه من كبوة الأخطاء ، فنراه يحتفظ بقدرٍ من يقظة الوعي والالتزام بضوابط تقيّه شرّ الوقوع في مهاوي الخطأ . وبإدنى ذى بدء يجد محلّو هذه اللوحة صعوبة شديدة في تحديد درجات الألوان المستخدمة ، فضلاً عن أن جميع محاولات استنساخ هذه الصورة بتدرجات ألوانها الأصلية لا تفийها حقّها . فعلى حين يمكن تحديد لون الثوب الذي ترتديه السيدة الواقفة إلي يسار اللوحة ( لوحة ١٥٦ ) والذي هو أشدّ مناطق اللوحة جذباً للانتباه - بالأرجواني الشاحب فإن كل المساحات اللونية الأخرى ليست لوناً خالصاً بعينه ، بل هي تحوّل من درجة لون داكنة إلي أخرى فاتحة أو العكس . فالثوب ذو اللون الأرجواني البارد يتلوّه اللون الخمري الساخن لصدرية الرجل ، الذي ما يلبث أن يتحوّل إلي لون رمادي بارد في الخلفية . ويتقلب الحال في يمين الصورة ، فالثوب الحريري المخطّط الذي ترتديه السيدة الجالسة والذي ينطوي علي ألوان الربيع الزاهية الساخنة ، يتلوّه أشدّ الألوان الرمادية برودة في اللوحة متمثلة في الرجل الذي يستقبلنا بظهره ، ولا يخفّف من وهج « باروك » شعره المستعار الفضية تأمله لصورة الإلهة ديانا وحورياتها اللاتي يتطلع إلي أجسادهن الوردية بامعان وإعجاب . وهكذا تضمّ اللوحة شخصاً غادية وأخرى رائحة ، وشخصاً مقبلة وأخرى مدبرة ، كما نرى اللون الأبيض يجيء في إثره لون بارد ثم ساخن ثم بارد من جديد ، كما نرى اللون الأسود يتلوّه لون بارد ثم ساخن ثم أسود من جديد ، وذلك كله في تصميم صارم دقيق محكم شأنه شأن التسلسل الموسيقي « للفوجة » في تلاحق الأصوات خلال مسيرتها مضطردة حتي تبلغ ذروة التعبير الموسيقي .

وما تكاد عيوننا تلمّ بالتكوين الفني العام للوحة حتي نلحظ بقعاً لونية صغيرة لا نلاحظها للوهلة الأولى ، فتبدو في عرقوب ساق السيدة المرتدية الثوب الأرجواني بقعة خضراء هي لون جوربها ، وإلي جوار مرفق السيدة الجالسة نري علبة مطلية بالأك الأحمر ، وجميع هذه البقع تضفي نكهة خاصة متناغمة مع الأسرة اللونية للوحة شبيهة بما تضفيه الآلة الموسيقية المضافة إلى آلات الأوركسترا السيمفوني الكبير حين تبرز بأداء خاطرة نغمية عابرة لا يتنبّه إلي جماليتها إلا المستمع الرفيع الذوق أو بعد رجوعه إلي الكراسي الموسيقية . ولا يغيب عنا لحظة واحدة أن اللوحة تنطوي علي روح شاعرية ، فضلاً عن أنها تمثّل أيضاً ما بين الناس من أخذ وعطاء متبادلين ، ومع ذلك فإن هذه العناصر جميعاً تعدّ ثانوية إذا ما قيسست بالعناصر التصويرية الجوهرية .

وتستخدم « اللافتة » المنظور الفلورنسي التقليدي المعهود خلال القرن الخامس عشر ، حيث ينحصر المشهد في قاعة صندوقية الشكل تتناقض حوائطها الجانبية للدخل تدريجياً وفق قواعد المنظور المصطلح عليها ، مع تشكيل مهاد أمامي من أرضية ذات بلاطات مربعة تشدّ النظر . ومما يسترعي الانتباه أن هذه القاعة الصندوقية تبدو وكأنها خشبة مسرح ، إذ









لوحة ٥٥. فأتو: يافطة متجر جيرسان. متحف اللوفر





لوحة ٥٦ أ. قاتو: يافطة متجر جيرسان. تفصيل



لوحة ٥٦ ب. قاتو: يافطة متجر جيرسان. تفصيل



وزّع قاتو شخوصه فوق المنصة على نحو أسلوب الإخراج المسرحي . وكم هي لفظة مسرحية بارعة منه أن يرسم إلى اليسار من مقدمة المسرح صبيّاً يحمل القش لتعبثته في الصندوق لحماية الصّور . وثمة لفظة أخرى تغري المشاهد بالتطلع إلى اللوحات المعلقة على حوائط القاعة الصندوقية ، هي اللوحات الصغيرة التي تشكّل عناصر ثانوية مضافة إلى النّسق الكلّي للتكوين الفني . كذلك لا تبدو الشخوص في أزياء خيالية أو سلفيّة بل في أثواب العصر ، ولا تضم اللوحة أية شخوص عرّضية بل تنتظم أبطالها جميعاً في إيقاع راقص متموّج ضمن إطار النسق الفني مع فراغ في وسط اللوحة ترتاح إليه العين . كانت هذه اللوحة آخر لوحات قاتو ، وقد استقبلت بحفاوة شديدة إذ هي تصوّر

الواقع الباريسي بكل رموزه ، هذا إلى روعة التنسيق الذي انتظم مجموعات أفرادها . ومن هنا كانت « يافطة » لافتة للأنظار ، وإليها راح يحجّ المصوِّرون من شتى أرجاء أورپا ، مع أن تصويرها لم يستنفذ أكثر من أيام ثمانية ، لم يشغل قاتو نفسه خلالها إلا ساعات الصباح من كل يوم ، إذ لم تنح له صحته العليلية أن يعكف علي التصوير لساعات طوال . والطريف أن هذه اللوحة دون غيرها هي التي عزّزت ثقته بنفسه ، وما إن فرغ منها حتى أصابه الملل والفتور . ورغبة منه في ألا يتقل علي جيرسان أصرّ على

الاعتكاف في الريف فاستأجر له صديقه بيتاً في نوجان Nogent بالقرب من مسقط رأسه فالنسيين إلي أن قضى نحبه في الصيف التالي وهو في السابعة والثلاثين من عمره ، شأنه شأن الفنان فان دايك الذي مات في الرابعة والأربعين ، والموسيقي بيرسيل الذي مات في الثالثة والثلاثين ، ومثل موتسارت الذي مات في الخامسة والثلاثين ، وشوبان الذي مات في التاسعة والثلاثين ، والشاعر كيتس الذي مات أيضاً في التاسعة والثلاثين ، والمصوِّر جورجوني الذي مات في الثالثة والثلاثين ، بينما كانت آمالهم العراض تهفو إلي أعمار أكثر امتداداً . ولا شك أن

هذه اللوحة تتجاوز في أهميتها أية لوحة أخرى له ، فلقد كانت كبري لوحاته ( ١٥٧،٥ × ٣٠٠ سم ) ، حيث دأب علي تصوير اللوحات ذوات المقياس الصغير على نحو ما أسلفت ، كما صوّرها نقلاً عن الواقع مباشرة دون ما اعتاد عليه من التصوير مسترشداً برسومه الإجمالية وعجالاته التخطيطية<sup>(١٩)</sup> ( لوحات ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ) .

وقد بدأ قاتو الطراز الشائع لتصاويره مع أول صورة عرّضها ، وظل نمطه المميز حيّاً على مدى قرن من الزمان . وإذا ما عرفنا أن المصوِّر فراجونار الذي كان في أروع لوحاته لا يزال يقطف ثمار حديقة قاتو الياينة قد ولد بعد عشر سنوات من وفاة هذا الفنان الرائد أدر كنا كيف استمر القرن الثامن عشر علي الأخذ بأسلوب حفلات الغزل الخلوية . وما إن أحسّ قاتو بأنه بات أسير النمط الذي ابتكره حتي ضاق ذرعاً بكل ما أنجزه شأن الفنان القلق المبدع ، فكان كل ما يأمله ألا تكون آخر لوحاته علي نهج حفلات الضياع . ومن هنا كانت لوحة « يافطة متجر جيرسان » التي ظهرت ،

في وقت كان قاتو قد وصل فيه إلى طريق مسدود ، حتي سخر منه الناقد كيلوس Caylus متهماً إياه بأنه « فقد القدرة علي التكوين الفني المتقن حتي وإن يكن هذا التكوين ملتزماً بالشرعية الأكاديمية » ، وأنه لا يحذق الحيل الباروكية في وصل الشخوص ببعضها البعض وفي تناغمها مع الفراغ الذي يحيط بها ، فمجموعات شخوصه تبدو مبثرة . وهذا شطط في التحليل النقدي لأن وحدة النسق الذي يضم الشخوص في لوحاته واضحة كل الوضوح حيث تنتظم كل شخوصه علي مستوى بعينه باستثناء لوحة « الإقلاع من كيثرا » التي ابتدع فيها قاتو تظان الشخوص وهم هابطون من قمة التل المجاور للشاطئ استعداداً لركوب سفينتهم ، وليس هذا بكل المقياس قصوراً بل إبداعاً .

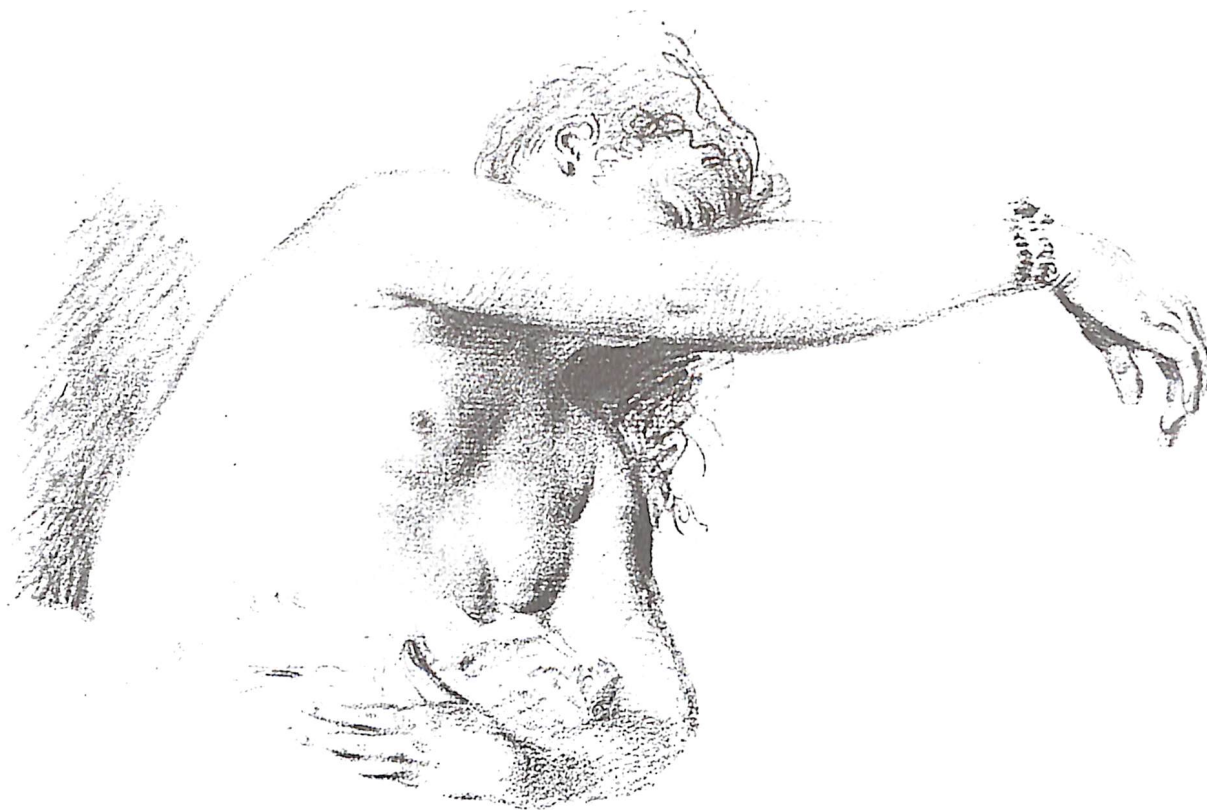
وإذا ما ضاهينا صور قاتو بصور روبنز تتجلى قيمة الأول من حيث أنه لم يكن فنناً باروكي النزعة ، فعلي حين كان روبنز يتصوّر الشكل سلسلة من المنحنيات المتلاحقة ، كان قاتو يتصوّر خطوطاً مشدودة كأوتار الكمان . ومع أن وضعت شخوصه وإيماءاتهم قد توحى بالحركة السلسة غير المتكلفة إلا أن البنية الأساسية تظل دائماً حتى في أسرع عجالاته بالغة الحدة . ففي لوحة « يافطة » تمثّل السيدة الواقعة وكذا متذوق الفن الذي ينحني متأملاً اللوحة نموذجين للصرامة التصويرية ، كما تتجلى في كل الشخوص باستثناء معبّي الصندوق ذي القميص الأبيض لمساة حادة ، غير أن تلك الحدة تكاد تغلب عليها الرشاقة التي يتناول بها موضوعه . ولقد صوّر قاتو لوحة « يافطة » بسرعة كما أسلفت دون اللجوء إلى الإثراء اللوني السخي المألوف في صوره الأخرى . وتلقائيته تلك الطبيعية الأخاذة لشخوص لوحة « يافطة » تملّحها ذاتية قاتو ، وكأن تلك المهارات التي كان يخرزنها إلى حين قد انبثقت كماء النافورة دفعة واحدة . ولعل هذا هو السبب في أن « يافطة » على الرغم من بساطة موضوعها تترك في نفس المشاهد أثراً عميقاً لا يمحي ، شأنها في ذلك شأن الأعمال الأخيرة لتتسيانو ورمبرانت وفيلاسكيز المعبرة عن الوحدة الصّوفية التي يتوحّد فيها الفنان مع فنه .

ولما كان متجر جيرسان يزهو بأنه مورّد اللوحات الفنية إلى القصر الملكي فإن بورتريه لويس الرابع عشر الذي يودعه الصبيّ بالصندوق في يسار اللوحة يؤكّد مصداقية هذا التباهي . ومن ناحية أخرى ذهب بعض النقاد إلي أن إبداع هذا البورتريه الصندوق ما هو إلا رمز لإبداع طراز لويس الرابع عشر جانباً كي يحلّ محله طراز الروكوكو الجديد . والمعروف أن جيرسان باع هذه اللوحة الشهيرة لتوّه عندما أتيحت له الفرصة . وفيما بين عامي ١٧٤٥ ، ١٧٥٠ اشتراها فردريك الأكبر ليضمّها إلي مجموعته في بوتسدام . وقبل أن يحل عام ١٧٦٠ عرضت هذه اللوحة في قصر



قاتو: دراسة لرؤوس أفارقة.  
متحف اللوفر





لوحة ٥٨ أ. فأتو: رسم إجمالى لجذع امرأة. متحف اللوفر



لوحة ٥٨ ب. فأتو: رسم إجمالى لرجل. متحف اللوفر





حە ٥٧ أ. فأتو: ووجه نساء ثمان ووجه رجل. متحف اللوفر



لوحة ٥٧ ب. فأتو: دراسة لرؤوس. متحف اللوفر

لوحة ٥٩. فأتو: دراسة لجنديين. متحف اللوفر





لوحة ٦١. فانتو: قرد ينحت تمثالاً. متحف الفنون الجميلة. أورليان





لوحة ٦٠. قاتو: باريس متأنق. متحف اللوفر

شارلوتنبرج حيث قُسمت قسمين عن قصد كي يزين كل قسم منها ركناً زخرفياً من أركان القصر ، وظلت علي حالها المشطور قسمين ضمن المجموعة الإمبراطورية الألمانية حتي عام ١٩٥٢ عندما نقلت إلي متحف دالم ببرلين .

ولقد ظلت صور قاتو في أنحاء أوربا كلها رمزاً للرشاقة العصرية والسلاسة المعجزة ، كاشفةً عن أن المصور يستطيع أن يكون فناناً عملاقاً حتي وإن كان موضوع لوحته بسيطاً ( لوحة ٦٠ ، ٦١ ) ، وزاد الإلحاح في سائر أنحاء أوربا علي طلب هذه الصور الزخرفية استمراراً لموجة طراز الروكوكو التي بدأت في مطلع القرن الثامن عشر . وإذا كانت بلاطات الملوك والأمراء قد ظلت حريصة علي تشجيعه ورعايته واقتناء لوحاته إلا أن الفنانين الجدد ذوي الأفكار المتحررة بدأوا يحددون عن أنماطه .

\*\*\*

كان قاتو شأنه شأن غيره من العباقرة شديد الاعتداد بذاته منطقياً علي نفسه حريصاً علي استقلاله ، غير راض عن أعماله ، كما ظل علي اعتقاده بأن ما كان يدفع له من أجر نظير ما تبذره فرشاته فوق ما يستحق . ولا نزاع في أنه كان مصوراً لأبهج المشاهد وأرقها وأشدّها حيوية ، يستمد ملاحظاته من أحداث الحياة اليومية ، وإن سرى الحزن والشجن في أغلب تصاويره لما كان يدركه من أن الحياة إلي زوال ، سرعان ما تغيب مباهجها كما يغرب قرص الشمس مع الغسق .

وقاتو هو بحق شاعر أحلام اليقظة ، والكثيرون من شخوصه يرتدون ثياباً من وحي خياله ، وأكثر أعماله واقعية هي صورته للممثلين والممثلات ، هذا إلي مهارته الفائقة في رسم الدراسات والعجالات للأيدي والوجوه والإيماءات ، وكذا قدرته الفذة علي الإيحاء بطراوة الأنسجة الحريرية ولدانتها ونعومتها ، فقد كان عكوفه على تصويرها يهيئ له الفرصة التي ينشدها للانسحاب من الحياة ، وهو ما لم يتميز بمثله مصور آخر منذ جورجوني البندقي . ومن الخطأ الفادح أن نفترض أن تصاوير قاتو كانت تمثل سيرته الذاتية ، فهي جميعاً تعبير عن أحلامه ورؤاه . وكما سبقنا الإشارة كانت ثمة جزيرة أطلق عليها قاتو اسم « كيثيرا » هيمنت على خياله طيلة حياته القصيرة ، وقد ظل يتوق إليها بكل جوارحه ، وإذا هي الأمد الذي تنتهي عنده حياته ، فقد استنفدته بعد أن خاب أمله في أمنية له لم تتحقق ، إذ كان ينشد في المرأة أنوثتها لا جسدها ، يملؤه نشوة ملمس الحرير وثياب النساء الهفهافة ، كما ظل طيلة سنوات حياته القصار حالماً لا يطمح إلي الامتلاك ، تفيض نفسه بشعور غامض يحدس معه بأنه يقارب الموت وأن ما تبقى من مشوار حياته قصير ، مترقباً ما ستأتي به الأيام ، مفتوناً بكل ما أدبر وولى وفاته دون أن يدركه ، وكأنه سراب يهرب منه ولا يستطيع أن يقبض عليه ، إذ كان يذوي عنه ويتطامن في الأفق كلما حاول الاقتراب منه . وعندما انبرى مؤرخ الفن الجليل رينيه ويج - الذي لقي ربّه اليوم الخامس من فبراير عام ١٩٩٧ وأنا أسجل مقولته هذه رحمه الله رحمة واسعة - يصف الفنان قاتو قال في إيجاز بليغ : « إنه واحد من الفنانين الذين عرفوا المستقبل أملاً ، والماضي شقاءً ، والحاضر هباء . كانت حياته أنشودة رقيقة وحنيناً لا ينفك عمّات ، وتصلعاً إلي ما قد يأتي . كان قاتو واحداً من أولئك الذين يهربون من وهج الظهيرة » .



## لوموان Le Moyne (١٦٨٨ - ١٧٣٧)

على

حين واصل المصوّرون البنادقة عنايتهم بتقديم موضوعات الحب والبطولات التقليدية أطرح الفنانون الفرنسيون موضوعات المآثر والبطولات ، إذ كان ثمة أسلوب جديد مرتبط بالروكو كو يصوّر الحياة اليومية في سبيله إلى البزوغ يقوده الفنان الرائد لوموان المصوّر الأول للملك وأستاذ المصوّر بوشيه . وقد مارس لوموان في لوحاته حرية غير معهودة كادت أن تكون عابثة لاهية ، فلم تعد به حاجة إلى أن يستظل بالشخصيات التوراتية ليطلق أسماءها على عارياته . ومن هنا كانت لوحته الشهيرة « امرأة تتأهب للاستحمام » ( لوحة ٦٢ ) وهي تخطو في عفوية أنثوية نحو مياه البحيرة كي تتحسّس بأنامل قدمها درجة حرارة الماء مستشعرة صدمة الرجفة المتولدة عن ملامسة جسدها للماء . ولا يقلّ عن هذه اللوحة روعة لوحة « نارسيسوس يتأمل صورته على صفحة مياه البركة » ( لوحة ٦٣ ) . غير أن مسيرة لوموان الفنية ما لبثت أن انطفأ وهجها حين وضع حداً لحياته منتحراً ، وسرعان ما لحق به معاصره الإيطالي المصوّر پلليجريني بعد سنوات أربع . لكن غيابهما لم يقض على حركة الروكو كو بل لقد واصلت نموها وازدهارها على أيدي فنانين عظام أمثال تيبولو وبوشيه وآل جواردي وفراجونار ، فلم يكن طراز الروكو كو قد أصابه الوهن بعد ، واستمر مصوّروه في الأخذ بهذا الأسلوب إلى أن أتى عليه الزمن وفقد جاذبيته خلال حياتهم .



لوحة ٦٢. لوموان: سيدة تتأهب للاستحمام. متحف الإرميتاج. سان بطرسبرج





لوحة ٦٣. لوموان: نارسيسوس يتأمل ذاته علي صفحة الماء. متحف هامبورج



## فرانسوا بوشيه

( ١٧٧٠ - ١٧٠٣ )



يكن بوشيه فناناً ورعاً يعبأ بالعقيدة الدينية أو يتطلع إلى رؤي الفردوس ، كما اطرّح جانباً تصوير البطولات . شأنه شأن معظم مصوري القرن الثامن عشر الفرنسيين لم يستنبط أسلوباً مميزاً للوحاته الدينية على الإطلاق إذ لم يكن بتكوينه وبطبيعته مهياً لهذا النمط من التصوير ( لوحة ٦٤ ) . وحين سئل

العلامة ديدرو في صالون باريس عام ١٧٦٥ عن رأيه في عذراوات بوشيه ردّ بقوله : « هن صبايا لطيفات ماجنات » ، ولكن على الرغم

من أن ديدرو قد قسا على بوشيه بالنقد الجارح دون شفقة إلا أنه كان مدركاً كل الإدراك لقدراته ، بل لقد شدته

بعض صوره فعلق عليها قائلاً : « إن هذه الصور وإن كانت تمثل الرذيلة ، لكنها رذيلة سائغة ممتعة . إن

هذا الرجل يمتلك ناصية كل شيء . . . إلا الحقيقة » . وهكذا كان غضب ديدرو إزاء

الانحلال والافتقار إلى إدراك روعة الطبيعة ينقشع أمام سحر رائعات بوشيه وعالمه الأنثوي الأسطوري

الأسير إدراكاً من عالم تيبولو . فبوشيه لا يحفل - شأن تيبولو - بإثارة دهشة المتطلع إلى لوحاته

بل إن سحر لوحاته الأخاذ يستخفي ، إذ ينطوي أسلوبه على استدراج بطيء للحواس ، وعلى إيقاع

رفيق مهدد . ونادراً ما تضم لوحاته رجالاً ، إذ لم يعبأ بوشيه بتصويرهم ، غير أن هذا لا يعني أنه

كان أسير عالم العبث والمجون دون غيره . ومع ذلك فما من شك في أن بوشيه قد اتخذ نموذج تيبولو

نبراساً يهتدي به لاسيما أنه كان شديد الإعجاب بأعماله التي شاهدها أثناء زيارته لإيطاليا قبل عام ١٧٣٠ . ومن

المحقق أنه كان - شأنه شأن غيره من الفرنسيين - يقتني بعض

رسوم تيبولو الذي كان يستقي نماذجه بدوره من رائعات المصورين

الإيطاليين القدماء وعلى رأسهم فيرونيزي الذي كثيراً ما كان يضاهي به ، وإن كانا جذاً مختلفين .



لوحة ٦٤ . بوشيه: المسيح الطفل ويوحنا . متحف أوفيزي

الفجر وكيفالوس<sup>(٢٠)</sup> ( لوحة ٦٥ ) . ولم تكن المرأة العارية بعد الذريعة التي من أجلها صور اللوحة ، فثمة نسق لوني يسبغ ضوء الفجر الخافت الوليد على التكوين الفني كله ، حيث يتطلع كيفالوس - البشر الفاني - إلى ربة الفجر بلا أمل ، تحت سماء مغطاة باللون الأصفر الباهت يدفعها اللون الوردي للشمس البازغة . والصورة

مترعة بلوعة الفراق الوشيك ، وبالتغيير المتمثل في الفجر وقد بدد ظلمة

الليل ، بينا كلاب الصيد تنوق إلى الطراد والخيل المخدلة لمركبة

الشمس الإلهية تتأهب للانطلاق والتحليق . كما تذكرنا

ولدان الحب اللطيفة والثياب ذوات الطوايا واللمحات النفسية

المتحولة بصور فأتو الأسطورية المبكرة ، غير أن بوشيه لم

يطل التوقف عند هذا اللون الشعري من التصوير .

وعلى غرار تيبولو كان فناناً مطيعاً لرعاته ، فإذ هو

يخضع مواهبه لأذواقهم ، فيقيّد قدراته على

الابتكار ، وإن كان تيبولو قد احتفظ بقدر أكبر

من استقلاليته . كذلك أدّى قصوره عن إحكام

البناء إلى خلو لوحاته من الرسوم المعمارية ، كما

يندر أن تقدّم لوحاته تكوينات فنية منفصلة عن

العلاقات بين الأجساد الأنثوية في أمامية الصورة ،

فالأشجار شأنها شأن السحب ، والسحب شأنها شأن

الطير تتجمع وتحلق كي تملأ فراغ الصورة دونما

اتحاد معها . وإذا افتقد بوشيه الأسلوب الذي فطر

عليه تيبولو انبرى يعبر عن نفسه بأسلوب رفيف رقيق

شديد الجاذبية مستغرق في الحسية إلى أبعد الحدود ،

فإذا هو يعرّي نساء تيبولو الفاترات تعرية تامة ويبعث فيهن

سخونة الرغبة ونظرات الشبق اللاهبة . وعلى حين يعجّ مسرح

صوره بالشجيرات الدخيلة ، يكمن سحر الصورة في الأجساد العارية

والأكسية التي تبرز جمال هذه الأجساد ، وفي ملمس البشّرات الذي

يعكسه الطلاء اللوني ببراعة . وفي هذا السياق المتفرد قدّم بوشيه أكثر أعماله المترعة

بالحيوية والتي تزداد كمالاً كلما صغر مقياسها .

كذلك وجد عالم « الأزياء » خير نصير له في فرشة بوشيه ، فلوحة « تاجرة

الثياب » ( لوحة ٦٦ ) تعبر بواقعية عن الحياة الأرستقراطية خلال تلك المرحلة وتنقل

بوضوح بنيانها ولطف نسيجها ودفع ألوانها ، تلك المتع التي تجعل هذا اللون من





لوحة ٦٥. بوشيه: أورورا  
و كيفالوس. متحف نانسي



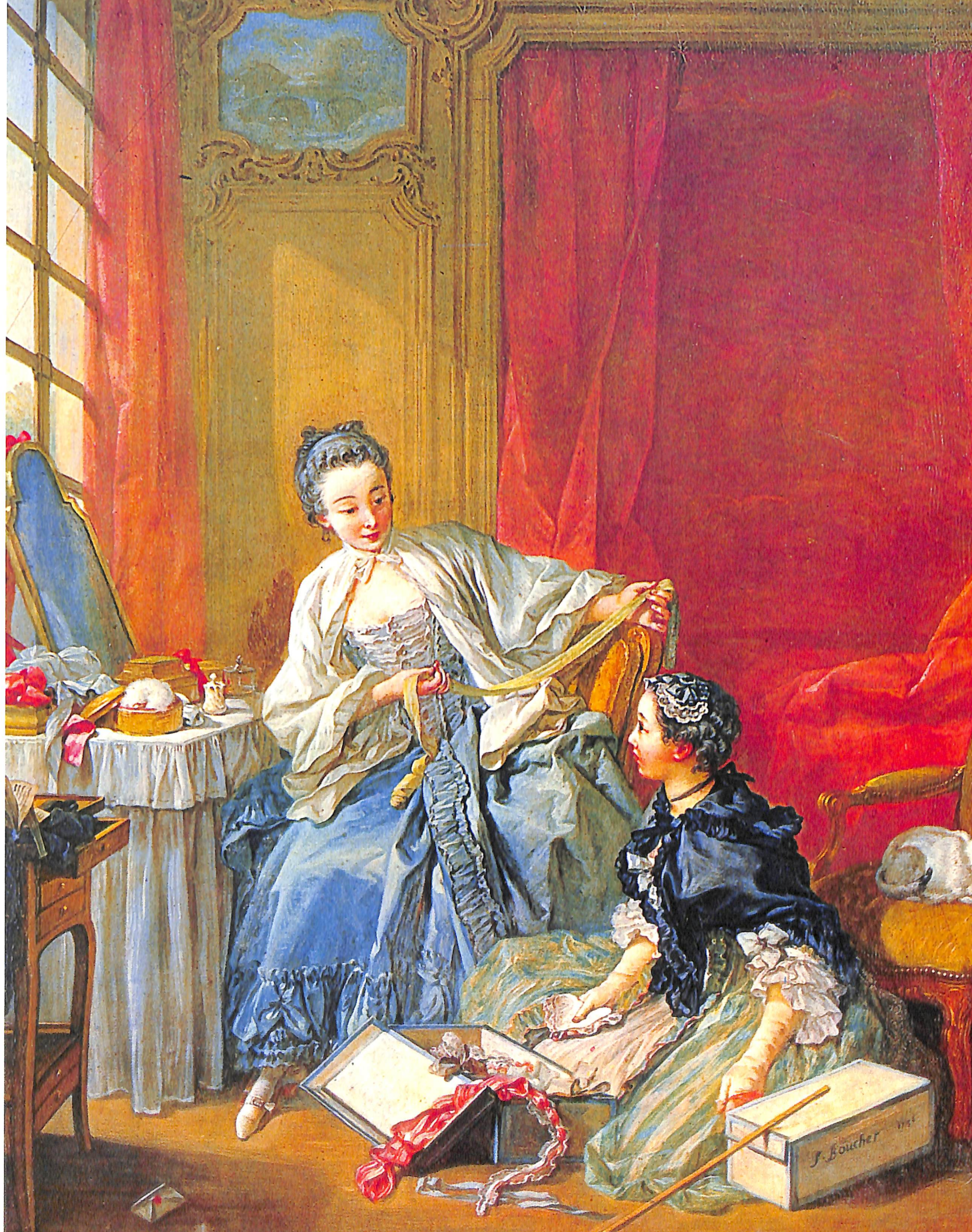






لوحة ٦٧. بوشيه: انتصار فينوس.  
متحف ستوكهولم القومي





لوحة ٦٦. بوشيه:  
تاجرة الثياب أو عالم الأزياء.  
متحف ستوكهولم القومي



الحياة أمنية منشودة ، فتبدو السيدة في غرفة مؤنثة وفق طراز لويس الخامس عشر بعد أن صَفَّ الحلاق شعرها تنتقي من صندوق البائعة شريطاً يناسب زينتها . وتتجلى الإثارة الحسية بصورة أكثر واقعية في أعمال بوشيه منها في أعمال تيبولو ، كما تخلو من الشجن المسيطر على أعمال قاتو ، إذ تنبني أعماله ببساطة على إمتاع الحواس مع الحرص علي تجنّب الإباحية المباشرة ، على النهج الذي تحمله لوحة « انتصار فينوس » ( لوحة ٦٧ ) . وهذا هو جوهر أسلوب بوشيه الذي يمزج فيه الطبيعي بالمصطنع ليقدم مشاهد ساحرة تفيض حيوية ومرحاً ، مفعمة بالأحاسيس الجياشة وبروح العالم الكلاسيكي الوثني ، بل إن المياه الخضرة تغدو في لوحاته عنصراً حسيّاً تعلو صفحتها وتهبط ، بينما تتمدد على سطحها أجساد أنثوية لدنة ذوات بشرات لؤلؤية باهتة تنساب مع المياه وتستعرض أطرافها محاذية شعاب المرجان وكأنما هي أعشاش مهيأة لاستقبال يمامات فينوس . وإلى جوار الدلافين المتواثبة والتربتونات المتدافعة والأمواج الصاخبة وولدان الحب المحلقة المتعلقة بوشاح يهيم في الفضاء في لون السماء تتخلله خطوط بنية ، تبدو الإلهات كواعب شقراوات ممشوقات خفّرات فانتات يسلبن الألباب على استحياء ، وهن على غرار الحوريات من حولهن يمتلن الواقع ويشكلن خطوط اللوحة الأرابيسكية المنعمة المتأودة . ولقد أضفى بوشيه على هذه اللوحة التي تعدّ أعظم لوحاته الزخرفية تباينات مثيرة ، تتجلى في سمة الكمال الإلهي التي خلعتها على شخوص الإلهات وسط فراغ يوحي بالحسية والإثارة . وتبدو لنا الربّات مشتتهات مرغوبات ، لكنهن في الوقت عينه تتراءين لنا مجردات من « الرغبة » بما يحفظ عليهن نقاءهن وربوبيتهن .

لقد اقترب بوشيه من واقع الحياة أكثر مما اقترب تيبولو ، واقتصر ما يضيفه من مثالية على تجميل السيقان والرُكَب والسواعد والمعاصم والحوارب وطلاء الشفاة وحلمات الأثداء بلون أحمر قان على نحو ما يترأى في لوحات داناي ( لوحة ٦٨ ) ، وديانا تأخذ في زينتها ( لوحة ٦٩ ) ، وليدا وطائر البجع ( لوحة ٧٠ ) . وقد يحقّ لنا أن نعدّ أسلوب بوشيه وتيبولو متأثراً إلى حدّ ما بفن النحت ، وبينما يجنح بوشيه إلى منحوتات فالكونيه و كلوديون ينحاز تيبولو إلى منحوتات الروكو كو البافاري المترع بالتذهيب واللون الأحمر القاني .

ويأتي على رأس أعمال بوشيه لوحة « ديانا الصيّادة تتأهب لأخذ حمامها » ( لوحة ٧١ ) حيث نري الإلهة تستريح بعد عناء الصيد ، وإلى جوارها غنيمة الصيد وقوسها وكنانة سهامها وتابعتها . وهي جميعاً عناصر تواكب « إيقونوغرافية »<sup>(٢١)</sup> الإلهة ديانا التقليدية منذ القرن السادس عشر ، مما يؤيد الرأي القائل بأن الموضوعات الأسطورية خلال القرن الثامن عشر ظلت كما كانت خلال القرن السادس عشر ذريعةً لتصوير الأجساد الفاتنة وسط جمال الطبيعة الخضراء . وحين عرضت هذه اللوحة في صالون باريس عام ١٧٤٢ استقبلت بحفاوة بالغة ، فلقد توافقت تماماً مع ذوق الجمهور الباريسي المرهف الحس المدرك للفروق اللونية الدقيقة والمفتون باللوحات الجريئة الصغيرة الحجم ذوات الأطر الخشبية المحفورة المطلية بألوان متألفة . وما من شك في أن هذه اللوحة

المنظوية على سحر بالغ وعلى أشدّ الألوان حسية تستحق عن جدارة ما وصفت به بأنها المثل الأعلى لطراز لويس الخامس عشر التصويري .

وقد جاءت مناظر بوشيه البرية والرعية المصنّفة ضمن إبداعاته « الروكو كوية » مصطنعة وإن استوحاها عن الواقع ، غير أنه نزع إلى التخلص من العناصر المتعلقة بالملوك والحكام أو بالميثولوجيا ، فقدّم لنا مشاهد مسرحية دون شخوص – وإن تخلّلها بضع ممثلين من المزارعين أو الرعاة – لكي يتسنى له رسم الطبيعة عارية عرى الأجساد الآدمية ، على نحو ما جرّد فينوس وديانا وأتراهن من الثياب ، فتبدو مناظره الطبيعية وكأنها حلم ريفي ينطوي على طبيعة هادئة من سندس ناعم أملس وأشجار زرق وسماء حريرية شاحبة ، أضاف إليه بضع أكواخ هنا وبعض طواحين المياه هناك ، وبضع طيور هنا وبعض الحيوان هناك ، مبدعاً بذلك مناخاً أركادياً ساحراً مفعماً بالطمأنينة والسكينة يبرز الواقع جمالاً مثل لوحة « الطاحونة » ( لوحة ٧٢ ) مستلهماً ما يقع عليه بصره من مشاهد « الإيل ده فرانس » دون أن يحاكيها تماماً ، وأغلبها تكوينات زخرفية تأثر فيها بصور المناظر الطبيعية الهولندية للفنان هويما وغيره ، لكنها جاءت علي غرار أسلوب النسيجات المرسمة .

ومنذ عام ١٧٥٠ انصرف بوشيه عن تصوير لوحاته صغيرة الحجم إلا في أضيق الحدود مؤثراً إعداد كرتونات<sup>(٢٢)</sup> النسيجات المرسمة لمصانع جوبلان إذ كانت تتفق ومواهبه الزخرفية . وكانت السنوات الثمان الأخيرة من حياة بوشيه سنوات جذب فني ، فلقد ماتت مدام ده يومبادور أعظم رعاة بوشيه في عام ١٧٦٤ ، فضلاً عن أن قواه قد أصابها الوهن . وعلى الرغم من أنه ظل يعرض لوحاته في صالون باريس إلا أن الهجوم الساخر الشرس الذي شنّه ديدرو عليه أصابه بالإحباط . وسواء أدرك هو أو تيبولو أفول نجميهما أم لم يدركا فإن عهدهما كان قد ولى إذ تم خلعهما عن عرشهما قبل أن يختطفهما الموت .

وكما برع بوشيه في تصوير المشاهد اليومية الحميمة مثل مشهد أسرة باريسية بورجوازية تتناول إفطارها وقهوة الصباح في حجرة مؤنثة وفق طراز لويس الخامس عشر ( لوحة ٧٣ ) ، تألق بالمثل في رسم پورترهات السيدات ، إلا أنه لم يكن يحفل كثيراً بتسجيل شخصية صاحبة پورترته بقدر ما كان يهتم بتفاصيل ثيابها والزخارف المحيطة بها بدقة لا تبارى ، تشهد بها پورترتهاته لمدام ده يومبادور ؛ فتارة يصوّرها وهي تطالع كتاب ممسكة بقبعتها قبل أن تمضي في رياضة المشي اليومية وسط خلفية شبه ريفية ، وتارة يصوّرها جالسة إلي خميلة خضراء تجلّلها الورود وبين يديها وفوق حجرها كتاب مفتوح مستندة بساعدها اليسرى على كومة كتب ( لوحة ٧٤ ) ، وتارة أخرى يسبغ التألف المذهل علي درجات اللون البيج الوردي لثوبها الأنيق غير غافل عن تصوير « فيونكات » الصدر وكرانيش الكمين ومخمرات [ دانتيل ] حواف الثوب وطوق العنق والورود التي ترصّع أنحاء الثوب في محاكاة مع الورود الطبيعية في خميلة المجاورة ، وقد استندت بساعدها اليمنى علي قاعدة تمثال لأم ترضع أطفالها ممسكة بمروحة وأمامها جروها المدلل يتطلّع إليها من فوق مقعد ( لوحة ٧٥ ) . وكان بوشيه قد





لوحة ۶۸. پوشیه: دانای. متحف کونیاك





لوحة ٦٩. بوشيه: ديانا تأخذ في زينتها. مجموعة روتشيلد





لوحة ٧٠. بوشيه: ليدا وطائر البجع. تبرز الشخصوس وضاعة من  
خلفية داكنة في تكوين هرمي مع تركيز الإضاءة علي ليدا





لوحة ٧٢. بوشيه: الطاحونة. متحف الفنون الجميلة. أورليان









لوحة ٧١. بوشيه: ديانا تتأهب لأخذ حمامها بعد  
عودتها من الصيد. متحف كونياك جي بباريس





لوحة ٧٤. بوشيه: پورتریه مدام ده پومپادور. متحف اللوفر





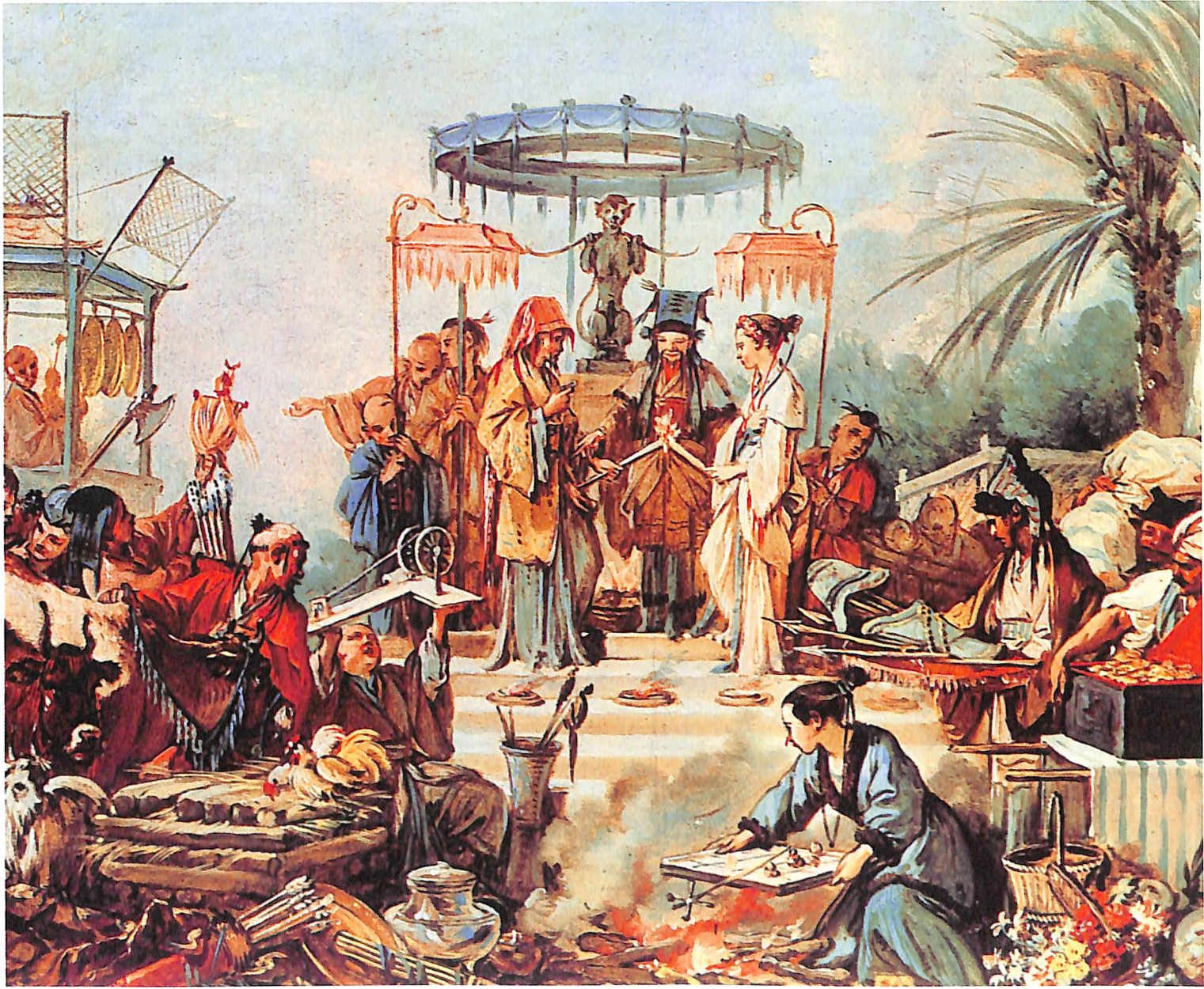
لوحة ٧٥. بوشيه: بورتريه المركيزة ده يومبادور. مجموعة والاس بلندن





لوحة ٧٣. بوشيه: أسرة فرنسية تتناول وجبة الإفطار وقهوة الصباح. متحف اللوفر





لوحة ٧٧. بوشيه: عقد قران عروسين صينيتين. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

فنانها الأثير الذي ظهر في نهاية طراز الباروك ، ذلك الطراز الذي بدأت إرهاباته خلال القرن السادس عشر بالبندقية ، واستمر حتى بلغ ذروته على يد تيبولو ، ورقته الشعرية على يد قاتو . وإذا كان بوشيه أقصر منهما قامه فنياً إلا أنه كان ابن عصره ، إذ كان شديد البراعة في الجمع بين النفاق والحقيقة ، كما كان متمكناً من تصوير الشخصيات الحقيقية والتعبير عن عواطفهم في غلالة من الرقة واللطف ، وتجسيد الإثارة دون تجاوز مفرط لأعراف المجتمع . ومسيرة لعصره انكفأ بوشيه يصور لوحات محاكية لطراز الفن الصيني Chinoiserie وفق البدعة الشائعة وقتذاك ، نعرض من بينها لوحة للحياة في بيت صيني ( لوحة ٧٦ ) وأخرى لعقد قران بين عروسين صينيتين ( لوحة ٧٧ ) ، وهما لوحتان من تسع لوحات أعدّها بوشيه للاستنساخ في نسخيات مرسمة بمصانع بوقيه لتزيين مقر مدام ده پومبادور .

شرع في تصوير مدام ده پومبادور عام ١٧٥٨ عندما كانت في أوج حظوتها لدى الملك لويس الخامس عشر وتأثيرها عليه ، ذلك التأثير الذي استمر عشرين عاماً ، معبراً في پورتريهاته لها عن كياستها ولباقتها وذكائها اللامح وسحرها الأسر الذي كان له أكبر الفضل في جعل قصر فرساي المركز الحضاري الأول في أوروبا ، إذ كانت على دراية واسعة بفنون الموسيقى ، وصديقة لكبار الكتاب والأدباء مثل مونتسكيو وفولتير ، كما عيّنت عناية خاصة بالمسرح والفنون التشكيلية ، ورعت مصنع سيفر للپورسلين ومصنع جوبلان للنسجيات المرسمة ، واقتنت اللوحات المصورة والمنحوتات النادرة وفاخر الأثاث ونفيس الجواهر وأرقى مشغولات الخزف . موجز القول إنها خلقت مناخاً غدا الفن معه ضرورة لا غنى عنها ، وذلك من خلال ذوقها الرفيع فيما يتصل بطراز الروكو الذي بلغ الذروة برعايتها وإشرافها . وكان بوشيه هو





لوحة ٧٦. بوشيه: الحياة في بيت صيني. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون



## جان باتيست أودري Oudry

( ١٦٨٨ - ١٧٥٥ )



وما

لبث مرآة الفن أن عكست كل تفصيل من تفاصيل الحياة الواقعية ، فغدت الموضوعات التي طالما أهملها الفنانون السابقون أو التي ظهرت عَرَضاً باعتبارها تفصيلات ضمن لوحات كبيرة موضع العناية من أجل ذاتها ، وهو ما يطلق عليه فنياً اسم « الطبيعة الساكنة » التي بدأ الاهتمام بها في هولندا خلال القرن السابع عشر إلى أن بلغت ذروتها على أيدي المصورين الفرنسيين في القرن الثامن عشر ، فإذا أودري يرتقي بهذا الفن من خلال واقعية « مخادعة البصر » في تصاويره للحيوان والطير الذبيح . وما من شك في أن هذه التقنية المنصوية على الملاحظة الدقيقة الملتزمة بأمانة نقل مظاهر الأشكال كما هي في دنيا الواقع كانت مواكبةً منطقية للتيار العلمي المعاصر الصاعد ، إذ احتلت الاعتبار الجمالية - أعني التكوين الفني المتوازن وحذق التآلفات اللونية - مكان الصدارة في الصورة ( لوحة ٧٨ ) .

لوحة ٧٨ . أودري : طبيعة ساكنة . متحف الفنون الجميلة . بيزانسون



## جان باتيست سيميون شاردان Chardin

( ١٦٩٩ - ١٧٧٩ )

فنان البلاط الأثير . أما سرّ عبقريته فكان عشقه « للواقع » حتى ليؤثر عنه قوله : « مَنْ قال لكم إننا نصوّر بالألوان ؟ إننا حقاً نستخدم الألوان ، لكننا نصوّر بأحاسيسنا » . وإذا شاردان ( لوحة ٧٩ ) يمضي في واقعيته إلى أبعد من هذا فيتجنّب في مشاهدته للحياة اليومية القصص السردية المباشرة مطّرحاً سخرية هوجارث الإنجليزي وعاطفية مواطنه الفرنسي جروز ، فإذا لوحاته تحفل بالمعاني الخلقية والأحاسيس الإنسانية . ولم تظهر صورته للطبيعة الساكنة بمثل ما ظفرت به تصاويره للحياة اليومية من إقبال . وإذا ذكرنا نقاد الفن فيأتي في طليعتهم ديدرو العظيم الذي أجاد التعبير عن مضامين الفن التي تعثّر غيره في التعبير عنها ، فإذا صفحات الكتب تطالعنا بعبارة الشهيرة التي هتف بها حين وقع بصره على لوحة للطبيعة الساكنة لشاردان قائلاً : « لعمري إنها الطبيعة ذاتها ! » ، وظل شاردان بالنسبة له هو المصوّر السّاحر الذي تخدع لوحاته العين بواقعيته الصادقة حتي لتكاد تكشف عن ملمس الأشكال المصوّرة . وتعدّ لوحة « الإناء والغليون » ( لوحة ٨٠ ) نموذجاً لقدراته الفذة التي لا تستمد سحرها من دقة تفاصيلها شبه الفوتوغرافية فحسب وإنما من الملمس الواقعي للعجائن اللونية أيضاً . فلقد كان شاردان يتمتع بألفة مرهفة الحساسية بموضوعه لم تتكرر حتي ظهور سيزان ، وكذا بحسّ عميق بالسياق العام للأشياء التي يصوّرُها ، وهي دائماً التي يستخدمها عامة الناس ويهتمون بها . وعلى حين كانت العناصر التي يصوّرُها الفنان أودري يجري اختيارها وتوزيعها في أنحاء اللوحة بعناية ، تبدو العناصر التي يصوّرُها شاردان منتمة تلقائياً وطبيعياً إلى مواضعها المألوفة المتعارف عليها . وعلى حين كان شاردان يتناول في تصاويره للحياة اليومية مستوى اجتماعياً أدنى مما كان يتناوله بوشيه إلا أن اهتماماته كانت أبعد منه عمقاً لا في اختيار موضوعاته فحسب بل في جوهر تقنيته أيضاً .



لوحة ٧٩. شاردان: صورة شخصية بالعينات. متحف اللوفر

ولقد صادفت لوحاته التي عرضها في صالون باريس نجاحاً مدوياً لأنها كانت موجّهة إلى الجماهير البورجوازية التي كانت تميل بطبعها إلى صور الحياة اليومية التي تمثل ما يقع في بيوتها . وتسابق أصحاب المصارف والسفراء الأجانب إلى شراء لوحاته ، كما اقتنى لويس الخامس عشر اثنتين من أبداع لوحاته لتصوير الحياة اليومية . ومن خلال الصور المطبوعة بطريقة الحفر رخيصة الثمن وصلت لوحاته إلى الجمهور العريض . ولم يلجأ شاردان إلى الفكاهة أو الإثارة الجنسية ولا إلى تصوير ما يدور في الحانات أو حفلات الفلاحين السكارى ، بل تحكّمت في موضوعاته أصول اللياقة عقلياً وعاطفياً وإنسانياً .

جان باتيست - سيميون إبناً لنجار باريس ، نشأ وعاش في حي سان جرمان ده برييه حيث يقيم المصوِّرون الفلمنكيون . وكان مصوراً واقعياً لا يصوّر إلا ما تقع عليه عيناه فحسب ، مثل مشاهد الحياة اليومية والطبيعة الساكنة والپورتريهات . وقد ظفر بعضوية الأكاديمية الفرنسية عام ١٧٢٨ ، وارتبط فنه بالطبقة البورجوازية طوال حياته على النقيض من بوشيه

كان





لوحة ٨٠. شاردان: الإناء والغليون. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

أساس الموضوع لكنها لا تؤدي في لوحاته إلا دور الأمهات وربات البيوت . وتكاد كافة خصائص إنجازات شاردان في تصوير الحياة اليومية تجتمع في لوحة « التزيّن صباحاً » ( لوحة ٨١ ) التي يتناول موضوعها أحد واجبات الأمومة وهو تهيئة ابنتها الصغيرة ملبساً قبل ذهابها إلى الكنيسة دون أن تبدو على الصبية أية علامة من علامات الإعجاب بالنفس وهي تتطلع إلى المرأة لتحكم غطاء رأسها . وهكذا يعود بنا شاردان إلى موضوعات الحياة العادية في تركيز مكثف بعد أن صبغها بللمسة خلقية تربوية ودون أن يتصرق إلى سرد قصة . وليس ثمة ما يمكن أن يقال عن هذه اللوحة أبلغ مما قيل عنها بعد عرضها في صالون باريس عام ١٧٤١ : « لقد خلقت يدك واقعاً » .

وقد استهلّ شاردان حياته الفنية بلوحة درامية ضخمة ذات موضوع غير مألوف تهتكت للأسف خلال ثورة الكوميون ، تصوّر حلاقاً - جراحاً يعالج رجلاً أصيب أثناء مبارزة ، و كان قد رسم هذه اللوحة لتكون « يافطة » فوق باب حانوت الحلاق ، على نحو ما رسم قاتلو لوحة « يافطة متجر جيرسان » ( لوحة ٥٥ ) منتقلاً بشخصه من ضياع الموسرين بالريف وحفلات الغزل الخلوية ليلمّ شملهم في بيئة مدنية . وكذا انتقل شاردان بشخصه من مشهد الشارع الباريسي إلى صور الحياة اليومية داخل البيوت بما تنطوي عليه من مشاهد أليفة حميمة محدودة الحركة ، خالية من الإثارة ، بادية الظهارة بعكس الدفء المسكر الذي تشيعه لوحات بوسيه ، فجوهر لوحات شاردان هو العفة مع بقاء صورة المرأة



كان ثمة اتجاه مثالي في فن شاردان عند تصويره للحياة اليومية ، فهو فنان انتقائي من الطراز الأول رفيع المستوى شديد الرصانة والوقار ، يخلو فنه من رغبة التهكم والسخرية ، فتميّزت أعماله من بين كافة منجزات القرن الثامن عشر بجديتها الجليلة . وكان نموذجياً في إيمانه بضرورة اضطلاع الفن برسالة تربية ، ومع ذلك نراه قد حقق هدفه بحذر شديد خيفة أن تفرّ منه الحكمة التي كان ينشدها . وتنطوي أعمال شاردان دوماً على مغزى أخلاقي مثل أهمية الالتزام بالصدق وضرورة تربية الأطفال تربية صارمة ، واعتبار العمل شرف جدير بالاحترام ، ولهذا استوعب الجمهور فنه بيسر وإعجاب . وغالباً ما كان يؤثر مشاهد الحياة اليومية على مشاهد الطبيعة الساكنة حيث يصوّر ما يجري داخل البيوت في بساطة وسط غرف خافتة الإضاءة بلا نوافذ ، مثل إعداد وجبة طعام بسيطة أو تربية الأطفال والترفيه عنهم . ولم يكن شاردان معنياً بالمظهر السطحي بل بما يكمن وراءه ، فكانت معظم أشكاله مألوفة عن عمد ويمكن أن تكون في متناول أي إنسان ، وبدلاً اختيارها على أنها مخصصة للاستعمال لا مجرد الزينة والتجميل ، فكانت أوعيته وأوانيه مكانها المطبخ لا قاعة الطعام ، وجميعها امتداد منطقي لحياة أولئك الذين رسمهم شاردان في صوره للحياة اليومية . فقطع الأثاث قليلة والملاءات من كتان لا من حرير لكنها نظيفة مصقولة بديعة التنسيق ، والثياب ذوات ألوان غير زاهية لكنها منتقاة . وفي تسجيله لهذه الأشياء والأدوات يضيف عليها العناية نفسها التي يضيفها على تسجيله للشخصيات الأدبية . ومن هنا وفق شاردان إلى التعبير الصادق عن روح مجتمع الطبقة غير المترفة لأنه كان يتخاطب بلغة الجماهير العريضة التي لم يعرفها بوشيه أو فراجونار . وتتجلى هذه السمات في كافة أعماله مثل لوحة « صلاة البركة على الطعام » ( لوحة ٨٢ ) و « الصبية لاعبة البادمنتون » ( لوحة ٨٣ ) ، و « الطاهية » ( لوحة ٨٤ ) التي نراها بعد عودتها منهكة



لوحة ٨١. شاردان: التزيّن صباحاً. متحف الفنون الجميلة. بيزانسون

من السوق تحمل مؤن اليوم من أرغفة الخبز والفاكهة والخضروات والطير الذبيح وزجاجات النبيذ ، مستندة بساعدها إلى المنضدة المرتفعة لتلتقط أنفاسها ممتلئة لقدرها ونصيها . لقد اعتاد شاردان أن يفتن مشاهدي أعماله بما تنطوي عليه لوحاته من صفاء وسكينة ، وبعنايته الفائقة بالنظام والكمال في بساطة متناهية يهياً لنا معها أنها لم تستنفذ منه جهداً ، حتى رأى عصرنا الحاضر المحتفي بالفنون التشكيلية فيه رائداً للتصوير الحديث ، سواء من حيث بناء تكويناته الفنية المرهضة بتكوينات سيزان ، أو من حيث ثراء وطلاوة ألوانه العبقريّة العاكسة للأضواء شأن ألوان فيرمير .





لوحة ٨٣. شاردان: الصبيّة لاعبة الهادمنتون. متحف أوفتزي



لوحة ٨٤. شاردان: الطاهية. متحف اللوفر





لوحة ٨٢. شاردان: صلاة البركة  
علي الطعام [أحد لوحين كان  
يقتنيهما لويس الخامس عشر].  
متحف الفنون الجميلة. بيزانسون



## چان باتيست جروز Greuse

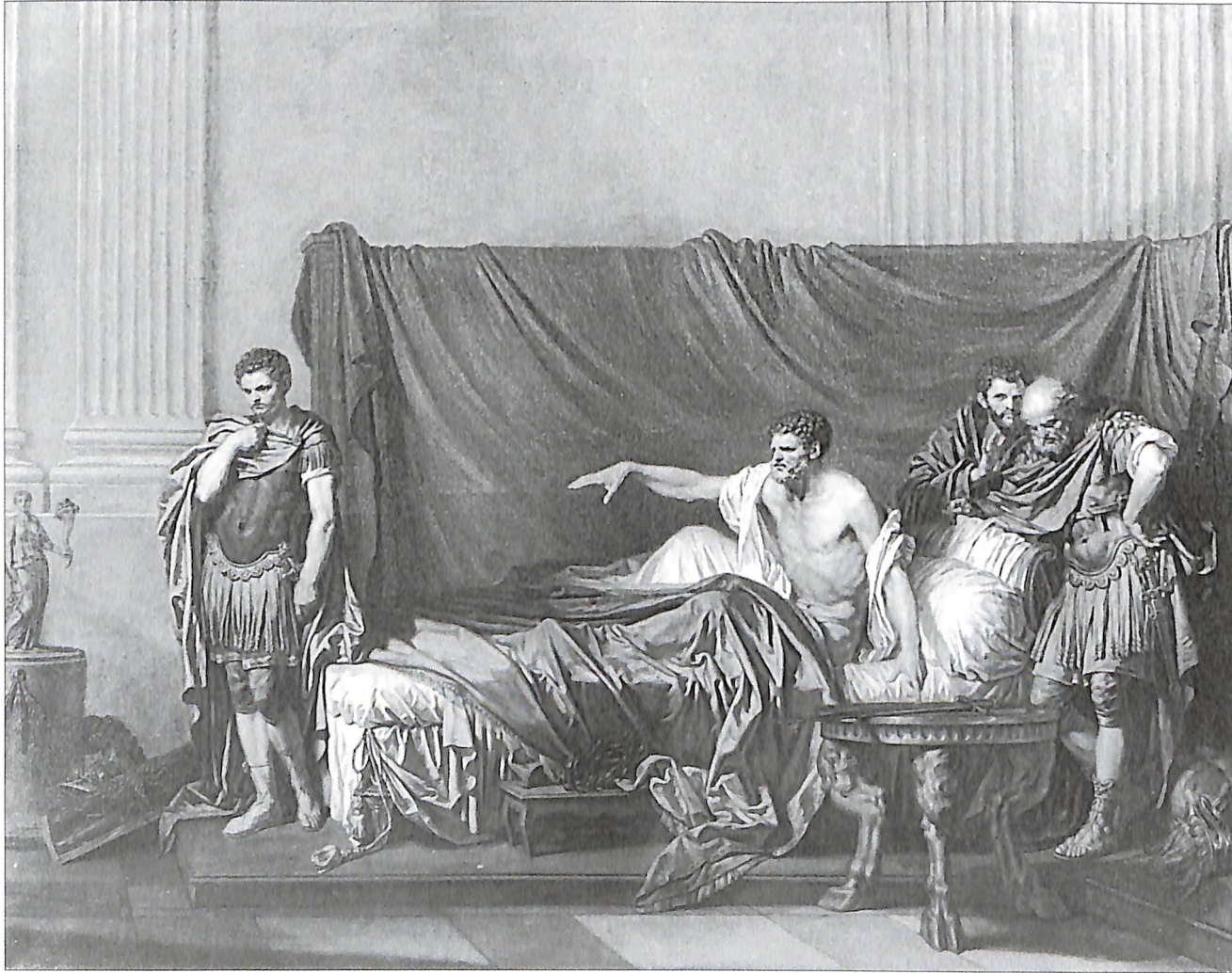
( ١٧٢٥ - ١٨٠٥ )



جروز مصوراً للحياة اليومية والپورتريهات بدأ اسمه في التألق بعد عام ١٧٦٩ عندما شرع يصور زوجته الحسناء اللعوب فأمتعت صورته جمهور المتذوقين لفنه . وعلى الرغم من أن ديدرو قد أثنى على اتجاه جروز نحو الدعوة إلى الطهارة الخلقية إلا أن بعض رسومه التي يعبر ظاهرها عن الطهارة إنما توحى بعكس ذلك . وقد واصل جروز الربط بين التصوير الأخلاقي في رسومه للحياة اليومية والصور التاريخية حتي وقَّ إلى المزج بينهما في عام ١٧٦٩ في لوحة سبتيموس سفيروس وابنه كارا كاللا التي لم يعيها سوي ظهورها قبل الألوان ( لوحة ٨٥ ) . وقد بلغت شهرة جروز الذروة حين عرض لوحته « عروس القرية » L'Accordée de Village بصالون باريس فظفرت بإعجاب ديدرو وحماسته التي شدّه إليها الجانب الأدبي للموضوع ( لوحة ٨٦ ) . ومن يومها غدا جروز « النموذج

قصص سيكولوجية عامداً بطريقة سردية ، وله في هذا المجال مجموعة من عشرين صورة ذات حبيكات روائية على غرار بلزاك أديباً وعلى نهج هوجارث مصوراً .

وعندما كان جروز يصور الطبيعة كان يرسمها كما يراها هو ، بعد أن يُعيد تشكيلها على هواه مع احتفاظه بالمرأة موضوعاً أساسياً ، ولا بأس من أن يدغدغ أحاسيس المشاهد إلى حد ما في هذا المجال حتي وهو يتقمص دور الداعية إلى الفضيلة . وهو ما يعني أن مصداقية جروز باتت مشكوكاً فيها ، فهو يمزج بين الشاعر والفضائل متملقاً المشاهد كي يستدر إعجابه ، على نحو ما نرى في لوحة « عروس القرية » حيث يطلق العنان للانفعالات والعواطف تسري خلال التكوين الفني لتشمل جميع شخوص الصورة بلا استثناء . ولما كانت اللوحة تبرز ما يتحلّى به الفلاحون عادة من طيبة وبراءة ، فلم يكن ثمة حاجة بهم إلى تزويدهم بنصائح تحضّ على التمسك بالفضيلة لأنهم يتحلّون بها بالفطرة . ومع أن لوحته لم تضمّ جميع أفراد أسرة العروس إلا أنه حرص على إبراز مشاعر أفرادها من خلال تعبيرات ملامحهم وإضافة دجاجة تحيط بها أفرانها . وهو ما قد يوحي بأن الفنان كان



الأصلي»<sup>(١٧)</sup> للفنان الداعي إلى التزام القواعد الخلقية والدعوة إلى الفضيلة . فلقد أصاح جروز السمع جيداً لمحاضرات ديدرو وأفكاره حتي أصبح التصوير الأخلاقي معه نقداً يفصح في صمت عن حماقات الطبقة الأرستقراطية ، وانبرى يصور قصصاً مفعمة بالعبر ليسهم - كما نادي ديدرو - في مسّ أحاسيس الناس وتوجيههم وتقويم سلوكهم وحضّهم على التزام الفضيلة من خلال الشاعرية الدرامية حتي غدا فن التصوير معه أدباً - وأحياناً أدباً تقريرياً - على الرغم من مواهبه الفنية العظيمة ، بمعنى أنه أعطى للموضوع الأخلاقي أهمية فاقت الأهمية التي منحها للشكل الفني .

ويرى البعض أن أهمية جروز هي أهمية تاريخية أكثر منها فنية ، فهو أحد المصورين أصحاب الدوافع العامة لا الخاصة بما يمكننا تشبيهه اليوم بالروائي الأكثر رواجاً . فلقد كانت ميوله فكرية كما سبق القول ، كما كان حريصاً كل الحرص على اجتذاب الجماهير والتأثير فيها ، ورواية

لوحة ٨٥ . جروز: سبتيموس سفيروس و كارا كاللا . متحف اللوفر





لوحة ٨٦. جرّوز: عروس القرية. متحف اللوفر

باحتراف منقطع النظير لجاذبيتها وبساطتها ، إذ كانت تواكب ذوق عصر بعينه مولع بمباهج الحياة التي كانت سمة الفن الفرنسي آنذاك . وتحتفظ اللوحة بطابع التصوير المظهر من الخطأ ، وتحمل وجه « مدام جرّوز » بالغ الجمال المشوب ببراءة الطفولة ، إبرة الكتني بابوتيه التي جلبت الشقاء والتعاسة على زوجها الفنان العاثر الحظ ، فانتهت سنوات عمره إلى الإحباط والقنوط وفشل حياته الأسرية لاسيما بعد أن قضت الثورة الفرنسية على الكثير من إبداعاته الفنية .

يحاول الهروب من قيود العقلانية ، مكتفياً بإثارة انفعال المشاهد ، فلقد كان جرّوز قديراً على ابتكار وسائل متجددة كي يثير العواطف ويؤججها . ومع ذلك ، فإن ما ينسب إليه من زيف مزاعمه الخلقية لا يجوز أن يسري على صوره الرائعة للأطفال الجياشة بسحر أسر .

ولا يمكن أن نختم الحديث عن جرّوز دون الإشارة إلى لوحته الرائعة « الجرة المحطمة » ( لوحة ٨٧ ) المحفوظة بمتحف اللوفر ، وهي إحدى اللوحات التي قوبلت





لوحة ٨٧. جروز: الجرة  
المحطمة. متحف اللوفر



## جان أونوريه فراجونار (١٧٣٢-١٨٠٦)



لوحة ٨٨. فراجونار: صورة ذاتية للفنان. متحف اللوفر

جان أونوريه موطنه الريفي وهو في الثامنة عشرة من عمره ليتلمذ على الفنان شاردان ثم بوشيه إلى أن ظفر بجائزة روما عام ١٧٥٢ (لوحة ٨٨) ، غير أنه لم يغادر فرنسا إلى روما إلا عام ١٧٥٦

**غادر**

حيث قضى خمس سنوات في التحصيل والتشرد والانغمار في الحياة البوهيمية ، كما درس أعمال تينتوريتو وتيبوللو وغيرهما . وبعد عودته إلى باريس تعرّف على مواطن الجمال في أعمال كبار المصورين الفلمنكيين والهولنديين ، واستقى من روبنز ورمبرانت الأسلوب الجذاب المبهّر الذي جعل منه المصور الغنائي الأول خلال القرن الثامن عشر دون منازع . وعلى غرار الأخوين جواردي استخدم فراجونار الضوء والمناخ المحيط بأشكاله المختلفة من خلال ضبابية شفافة يخال المشاهد معها أنه يتطلّع إلى مشهد من وحي الخيال وإن نبض بحيوية غامضة . وكما زوّد فيروينزي الفنان تيبوللو بالعناصر التي يعبر

بها عن خياله ، كذلك حفز تيبوللو فراجونار إلى استخدام نزوات الخيال في مشاهدته على نحو ما سنرى في لوحة « مأدبة كليوباتره لأنطونيو » للفنان تيبوللو التي تصوّر المشهد وكأنه حلم من الأحلام . وفراجونار شأنه شأن تيبوللو مصوّر رومانسي من مصوّر الروكوكو ألهمته مظاهر الطبيعة الأخاذة « الجديرة بالتصوير » أكثر مما ألهمه البشر الذين صوّرهم في مناظره الطبيعية أقراماً إلى جوار الأشجار السامقة المنبتقة مثل النافورات ، على نحو ما نرى في لوحة « حدائق فيلا ديست » ( لوحة ٨٩ ) . وإذا كان لم يتبع أسلوب فرنسيسكو جواردي في تصوير الشخص ضئيلة ، فقد حاكى أسلوب شقيقه أنطونيو جواردي حيث تراءى الشخص مجرد خطوط منعّمة متسقة متأودة ترف بالحيوية لكن دون وجوه تميّزها بل هي تبدو مثل بقع راقصة تتماوج داخل التكوين . وفي كلتا الحالتين تبدو الشخص وكأنها الدُمى ، فلا تكاد عناوين أغلب لوحاته تعين المشاهد على تبيّن الحواف المحددة للأشكال حين تحاول العين متابعة شخص اللوحة ، علي النهج الذي نلمسه في لوحات مثل « درس الموسيقى » ( لوحة ٩٠ ) و « المريبة » ( لوحة ٩١ ) و « فتاة تنقش الحروف الأولى من اسمها علي جذع شجرة » ( لوحة ٩٣ ) ، و « طفلة تداعب جروها في فراشها » ( لوحة ٩٤ ) ورسم « الباشا » ( لوحة ٩٥ ) . وتفسير ذلك أن فراجونار لم يتحمّس كثيراً للموضوعات التي تناولها ، فهو في دخيلة نفسه لم يتحمّس إلا لموضوع واحد متكرر منطو على شحنات حسية ساخنة . فعلى الرغم من أنه كان يحدّد كل موضوع من موضوعاته بعناصر دالة مناسبة يرسمها برصانة واعتدال إلا أنه كان في كل الأحوال واقعاً تحت تأثير هذه الشحنة الحسية ، بل إن مناظره الطبيعية نفسها تبدو بدورها كأنها أقواس جنسية تتزاور فيها السحب مع الأشجار وتغدو الزخارف النباتية بلا وظيفة تؤديها لكانها مخرمات الدنتللا لا هدف لها سوى التجميل والتنميق فحسب مثلما تتدفّق مياه النافورات بلا ضابط . وإذا تناول الموضوعات التاريخية - وهو أمر نادر الحدوث - جاءت كذلك مفعمة بالحب ، فلوحة « كوريسوس يضحي بحياته لإنقاذ كاليرهويه » (٢٣) التي عرضت

بصالون باريس عام ١٧٦٥ ( لوحة ٩٦ ) إن هي إلا محاولة من جانبه للجمع بين خصاله الذاتية والقوالب الأكاديمية ، فجاءت معبرة عن حب لم يؤت ثماره وعن تضحية سامية



لوحة ٩٥. فراجونار: الباشا. متحف اللوفر





لوحة ٨٩. فراجونار: حدائق فيلا ديست. مجموعة والاس بلندن

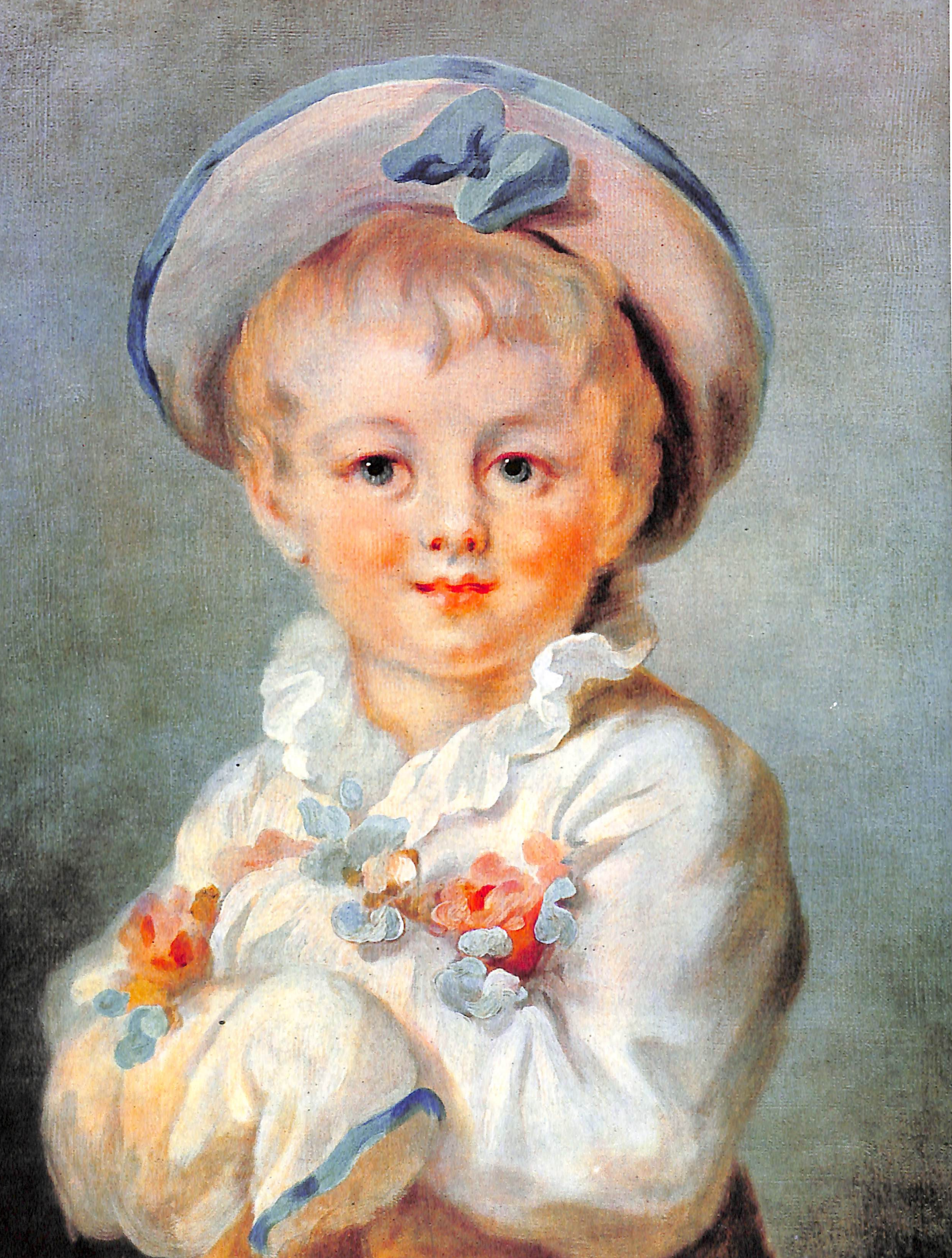


لوحة ٩٠. فراجونار:  
درس الموسيقى. متحف اللوفر



لوحة ٩١. فراجونار: المربية.  
مجموعة والاس بلندن





لوحة ٩٢. فراجونار: الطفل  
الأشقر. مجموعة والاس بلندن





لوحة ٩٤. فراجونار: طفلة تداعب جروها في فراشها. مجموعة والاس بلندن



لوحة ٩٣. فراجونار: فتاة تنقش الحروف الأولى من اسمها على جذع الشجرة. مجموعة والاس بلندن





لوحة ٩٦. فراجونار: كوريسوس يضحي بنفسه لإنقاذ حياة كاليرهويه. متحف اللوفر

إلى خَلْفِ لأباطرة طراز الروكو كو ، لا لما تنطوي عليه من مزايا خاصة بعد أن تدنّت موهبة بوشيه وبعد وفاة الأخوين جواردي وبعد هجرة تيبولو إلى مدريد . وبطبيعة الحال لم يكن فراجونار مهياً لأداء الدور نفسه الذي لعبه من سبقوه ، فأذ هو ينفرد باتجاه خاص به دون أن يحفل بعالم الأساطير الخالد أو بالكلاسيكية المحدثه ، الأمر الذي أسفر عن إهمال شأنه وعن تجاهل معارض صالون باريس له . ولقد كانت حياته مثل فنّه طليقة متحررة خالية من القيود التي فرضها رعاة الفن ولم يعرّها اهتماماً ، إذ كانت معاملاته تتم مباشرة مع تجار التحف الفنية دون وسيط ، كما كان معنياً بتصوير حياة النساء الخاصة بعد أن لم تعد له رغبة أو مصلحة في تناول الموضوعات التاريخية ، مثل لوحة ماري مادلين جيمار ( لوحة ٩٨ )

كانت تعدّ وقتذاك عاطفة عقيمة . وقد بذل فراجونار جهداً جباراً كي يجيئش قوى الإثارة في تكوينه الفني ، لاجئاً إلى رسم غلالات من السحب الداكنة والأتباع والشخصيات المجنحة المخلقة ليملاً الفراغ الفسيح الشاغر بين العمودين الذي لا يحتل الكاهن والحرورية إلا جانباً ضئيلاً منه .

كان صرح طراز أوج الروكو كو في تلك الآونة في سبيله إلى التداخي ، وكان جمهور المتذوقين يتوقع أن يحول مصوّر لوحة كوريسوس دون أفول هذا الطراز ، حتي لقد عقب ديدرو ( لوحة ٩٧ ) على هذه اللوحة بأنها : « قد شدّت الانتباه إليها لحاجة الجمهور بفرنسا





لوحة ٩٨. فراجونار: بورتريه ماري مادلين جيمار. متحف اللوفر



لوحة ٩٧. فراجونار: بورتريه الفيلسوف ديدرو. متحف اللوفر

محاكاة التصاوير الصينية | شينوارزي | الشائعة وقتذاك ، كما تذكرنا بلعب الأطفال التي ولع الفنان شاردان بتصويرها ، لكنها مصورة هنا في بيئة مختلفة كل الاختلاف ، حيث ألوان لمسات فرشاته هي التي تضفي الرشاقة والحيوية على الرسم في تناغم مذهل مثير من الألوان الوردية والحمراء والخضراء . وهكذا لا يبعد هذا المشهد بيننا وبين عالم الطفولة ، برغم أنه يقود الصبغة الرشيقة ذات القوام المشقوق إلى عالم الأنوثة الشهي الذي هو العلامة التي ميّزت فراجونار عن سواه ، والتي حققت القرن الثامن عشر بروح أطراح تراكمات صرامة العادات والتقاليد وصولاً إلى اللطف والطرافة الباسمة .

وكان فراجونار من نواح عدّة أقرب إلى فانتو منه إلى بوشيه ، ومن هنا كانت استجابته الحرّة المتحررة إلى سلوكيات مجتمعه ، ومزجه الحاذق بين طقوس الحياة اليومية المعاصرة وفن الزخرفة ،

« الحسناء مستغرقة في تحصيل المعرفة » ( لوحة ٩٩ ) ، و « فتاة تطالع كتاباً » ( لوحة ١٠١ ) و « الاستغماية » ( لوحة ١٠١ ) . أما موضوعاته الأسطورية فجاءت فظة عن غير دراية أو عن دراية قاصرة ، استقاها من خلال غشيانه مسارح الأوبرا كوميك .

لقد انحاز فراجونار إلى الرشاقة المعهودة خلال القرن الثامن عشر الفرنسي ، فإن لوحاته وإن تكن بالغة البساطة بلمسات فرشاته السريعة بل الخاطفة ، إلا أنها بالغة الغنى والثراء والابتكار اللافت للأنظار ، على النمط الذي تحمله الصبغة المشاكسة المعابثة التي تداعب يمينها تمثالاً صغيراً لـ « مانداران » ا موظف صيني ذو حيثة ا ينتصب فوق مائدة صغيرة مستديرة بينما تمسك بيسراها ودون اكتراث برؤوس خيوط الدمية المتحركة التي دسّتها تحت المقعد الجالسة عليه ( لوحة ١٠٢ ) . وهو مشهد نلمس فيه الاقتراب من بدعة





لوحة ١٠١. فراجونار:  
الاستغماية. متحف اللوفر



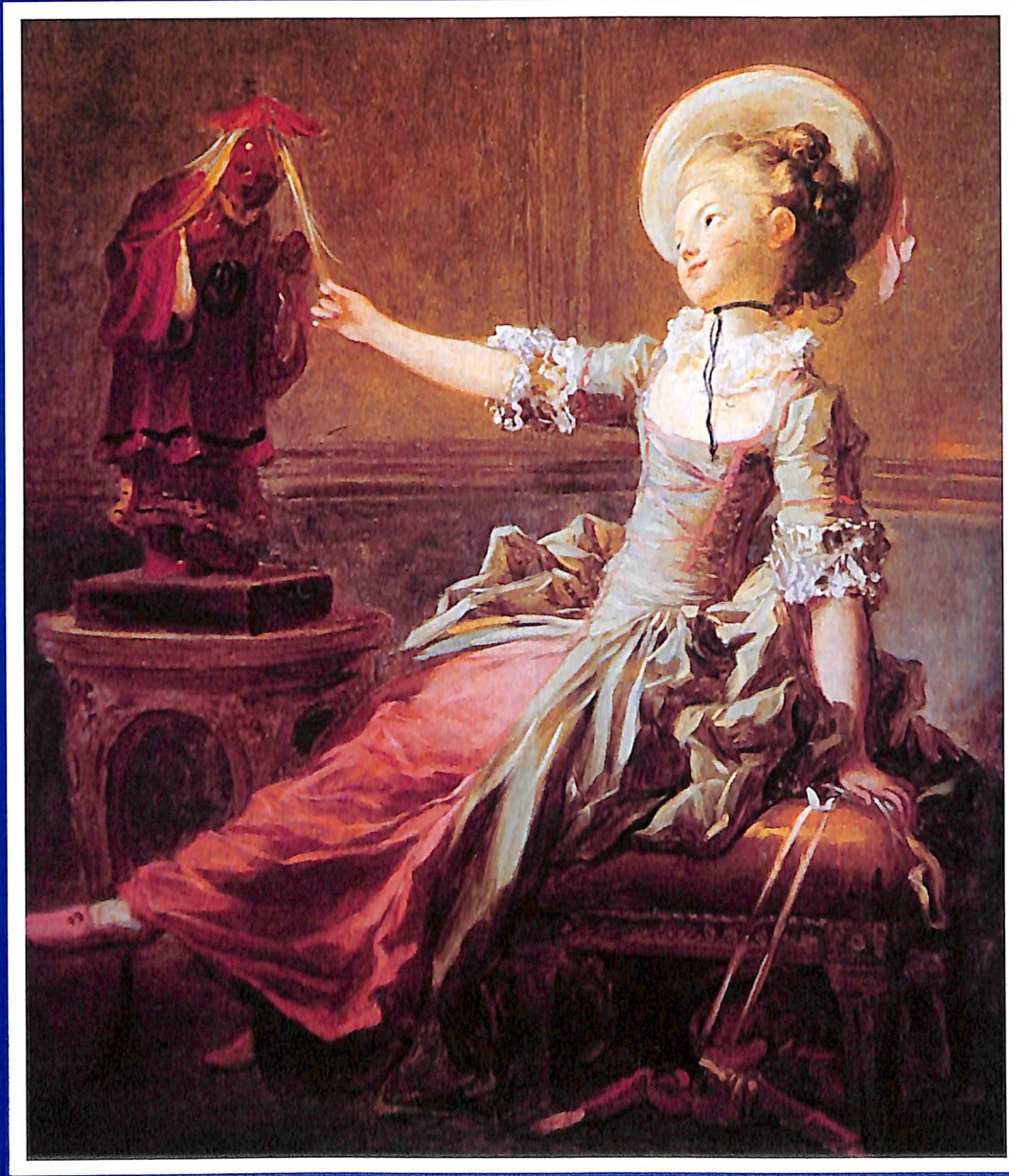


لوحة ٩٩. فراجونار: حسناء مستغرقة في تحصيل المعرفة. متحف اللوفر



لوحة ١٠٠. فراجونار: فتاة تطالع كتاباً. متحف اللوفر

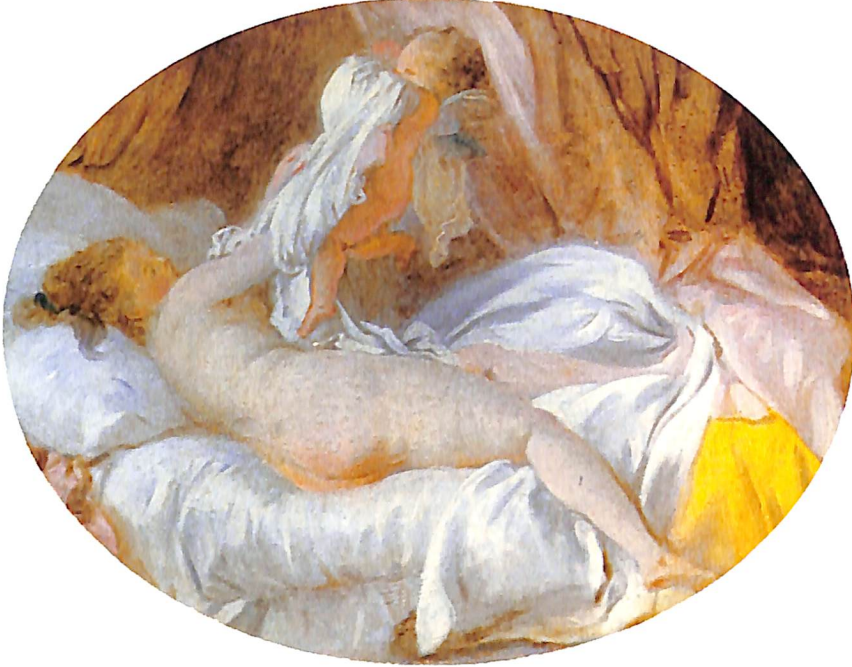




لوحة ١٠٢ فراخوانر الصبية المشاكسة المعانة مجموعة خاصة باريس



وتناوله لموضوعات حسية مثيرة وإن افتقدت العمق الوجداني الذي نستشعره في فن قانو ، لكنها أشد صراحة في « روبنزيها » من قانو ، على الوجه الذي نشاهده في لوحة « فتاة تنزع قميص نومها » ( لوحة ١٠٣ ) ، و« المزلاج » ( لوحة ١٠٤ ) ، و« الأرجوحة » ( لوحة ١٠٥ ) .



لوحة ١٠٣ . فراجونار: حسناء تنزع قميص نومها. متحف اللوفر

لكن أياً من هذه اللوحات لا يكشف النقاب عن عبقرية فراجونار الحقيقية بقدر ما تكشف عنها لوحة « مهرجان العيد بسان كلو » الرائعة ( لوحة ١٠٦ ) التي قدمها بعد لوحة كوريسوس بعشر سنوات ، حيث تغطي الطبيعة على الشخص ، مثلما تغطي المساحات الفسيحة من السماء الملبدة بالغيوم على كتل الأشجار الكثيفة . وقد نلمح شخصاً مبشرة متسكعة تومئ إلى ما تشاهده في مسرح العرائس ، ومع هذا كله تظل الطبيعة مهيمنة على اللوحة ، وقد اتخذت أشجارها الخضراء والصنوبر نسباً عملاقة حتى انكمش الأفراد أمامها إلى مجرد دُمى ، فإذا ما بدأ الفنان باعتباره مشهداً لحدث معاصر هام يغدو قصيدة جامحة تدور حول سيطرة الطبيعة وضالة الإنسان ، وهو النهج الذي ما لبث أن تبوأ مكانته خلال الحركة الرومانسية .

وموضوع « المستحمات » الذي عادة ما يضم رهطاً من العاريات ضمن منظر خلوي ، والذي انتظم من قبل صور الحوريات أثناء استحمامهن ، وديانا في حمامها ، وكذا الصور التوراتية مثل « سوسنة في الحمام » و« بتشابع في الحمام » إلى غير ذلك ، هو موضوع قديم مطروق في فن التصوير تناوله فراجونار في لوحة المستحمات ( لوحة ١٠٧ ) بقريحة وقادة وحماسة مشبوبة وحيوية مذهلة . وإذا كان مآل هذه اللوحة إلى



لوحة ١٠٧ . فراجونار: المستحمات. متحف اللوفر

الأثرياء من هواة هذا اللون الزخرفي الحسي الساعين وراء مباحج الحياة والمرح الصاحب ، فلقد عدت هذه اللوحة رمزاً للذوق الفني الفرنسي آنذاك . ونلمس فيها الإيقاع السريع للمساحات الفرشاة المعبر عن النشوة وحمى الإلهام المتدفق وتأجج الوجدان أمام توهج الضياء ، فإذا أجساد الفتيات وجدائل شعورهن تتحول إلى ما يشبه أطيافاً من الأصداف ، وتغدو الشجيرات والأغصان كتلاً رقاقة وكأنها السحب في خفتها ، ولم تعد المياه جارية مناسبة بل راغية مزبدة . ولم تعد اللوحة تنطوي على ماديات ، فكل ما فيها من طبيعة يصاعد مهووماً كالبخار ، كما لم تعد الصبايا يخضعن لقانون الجاذبية الأرضية مشكلات طاقة مفعمة بالحيوية والمرح الوثاب . لقد تجاوز فراجونار في هذه اللوحة المثل الأعلى للركة الحسية المألوفة في عصره متدثراً بغنائية وحدة الوجود التي اعتنقها كبار الفنانين أمثال روبنز وريوار .

وكان من سوء حظ فراجونار أن امتد به العمر بعد انقضاء عصره الفني ، وغدت صورته بالية الطراز مع اقتراب الثورة الفرنسية وظهور طراز الكلاسيكية الحديثة ، فحل به الفقر ومات عام ١٨٠٦ في عهد بوناپرت دون أن يكتسب لموته أحد .





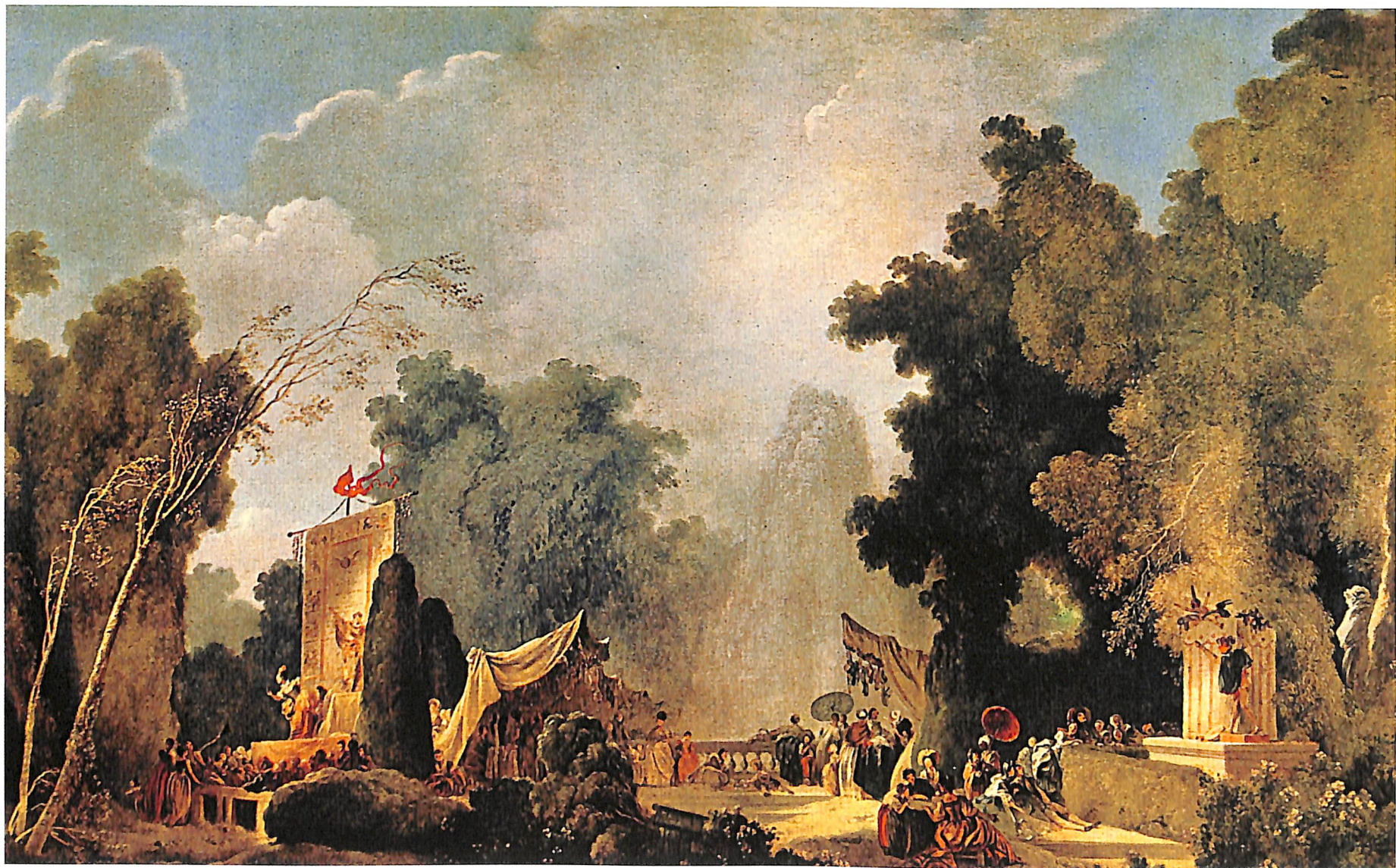
لوحة ١٠٤. فراجونار: المزلاج. متحف اللوفر





لوحة ١٠٥. فراجونار: الأرجوحة.  
مجموعة والاس بلندن





لوحة ١٠٦. فراجونار: مهرجان العيد بسان كلو. ياذن خاص من «بنك فرنسا». باريس







الفصل الرابع

طراز الروكوكو والتصوير الإيطالي



## جوفاني أنطونيو بلليجريني Pellegrini

( ١٦٧٥ - ١٧٤١ )



لوحة ١٠٩. بلليجريني: فنانة عاكفة على الرسم. متحف الأكاديمية. البندقية

هو الأستاذ الرائد لأسلوب الروكوكو المحلق ، وكان أول من رحل عن البندقية من المصورين قاصداً لندن عام ١٧٠٨ ليغشي جدران القصور الإنجليزية المعتمدة بالشخوص الأسطورية وبالبيئة الأركادية الوردية الحاملة المترعة بالإيقاعات النغمية المرحية ( لوحة ١٠٨ ) . أقام بلليجريني في لندن حتى عام ١٧١٣ ، انتقل بعدها إلى ألمانيا ثم هولندا ، وأخيراً إلى باريس حيث وقع عليه اختيار « بنك فرنسا » عام ١٧١٩ لزخرفة سقفه فإذا هو يفرض أسلوبه الزخرفي المتميز على الباريسيين . والغريب أن بلليجريني لم يعد بين معاصريه من الفنانين



لوحة ١١٠. بلليجريني: بتشابع في الحمام

المرموقين ، فهو لم يجتذب الاهتمام الجدير به إلا بأخرة حين أخذت ألوانه الياستيل الفاتحة ولمسات فرشاته المفعمة بالحيوية تضفي على لوحاته نضارة متفردة ( لوحة ١٠٩ ) . وثمة مسحة من التحفظ نلمسها في لوحته « بتشابع في الحمام » ( لوحة ١١٠ ) حيث تصوّب نظرها وهي في حمامها إلى الملك داوود المتكئ على « درابزين » قصره المبني وفق طراز المهندس بالاديو ، فيسترعينا أن بلليجريني - على النقيض ممن سبقوه من المصورين الذين تناولوا هذا الموضوع - قد اكتفى بالكشف عن الجزء الأعلى من جسدها فحسب - بما في ذلك البطن - وستر بقية جسدها تحت ثنايا عباءتها . وتتألق عبقرية بلليجريني وتلقائيته في عجالاته التخطيطية ومنها عجالة « زفاف الإلكاتور وليام » ( لوحة ١١١ ) التي رسمها لزخرفة أحد قصور ألمانيا فجاءت تحفة فنية سواء في لمسات فرشاته المجتاحة أو في أشكالها العفوية المؤثرة أو في ألوانها القوس قرحية الباهتة أو في اختصار التفاصيل بما يرضي العين ويفصح عن ثقة الفنان الشديدة بنفسه .





لوحة ١٠٨. پليجيني: الموسيقيون. تفصيل من زخارف الدّرج  
الرئيس. مانشستر. كيمولتون كاسل هنتجتونشر. إنجلترا





لوحة ١١١. بليجريتي: زفاف الإلهة وليم. قصر شلايزهايم.



## سباستيانو ريتشي Ricci

( ١٦٥٩ - ١٧٣٤ )



كان ريتشي أعلى سناً من بلليجريني إلا أنه تأثر بروح القرن الثامن عشر الشاعرية مؤمناً كل الإيمان بتقاليد فن التصوير النابوليتاني ، لاسيما أسلوب المصور كاراتشي . وكان ريتشي فناناً مزخرفاً من الطراز الأول تخطى بعبقريته الفضة القيود « الأكاديمية » الملزمة ، وأعني بها الجمع بين روح القرن الثامن عشر الأنيق وبين تصميمات فن التصوير التقليدية ، ومن ثم اتخذ من ياولو فيرونيزي العظيم قدوته المثلى . نعرض من بين أعماله مشهداً أسطورياً بقصر ماروتشيللي للبطل هرقل يصرع الراعي كاكوس وسط خلفية أركادية الطابع في ضوء النهار المبكر ( لوحة ١١٢ ) . وقد تجوّل ريتشي بدوره في أنحاء أوروبا فقصّد لندن عام ١٧١٢ ثم هولندا وباريس ناقلاً الذوق البندقي إلى الأوساط الأوربية وبخاصة في الدويلات والإمارات الناطقة بالألمانية حيث شاعت محاكاته زمنياً .

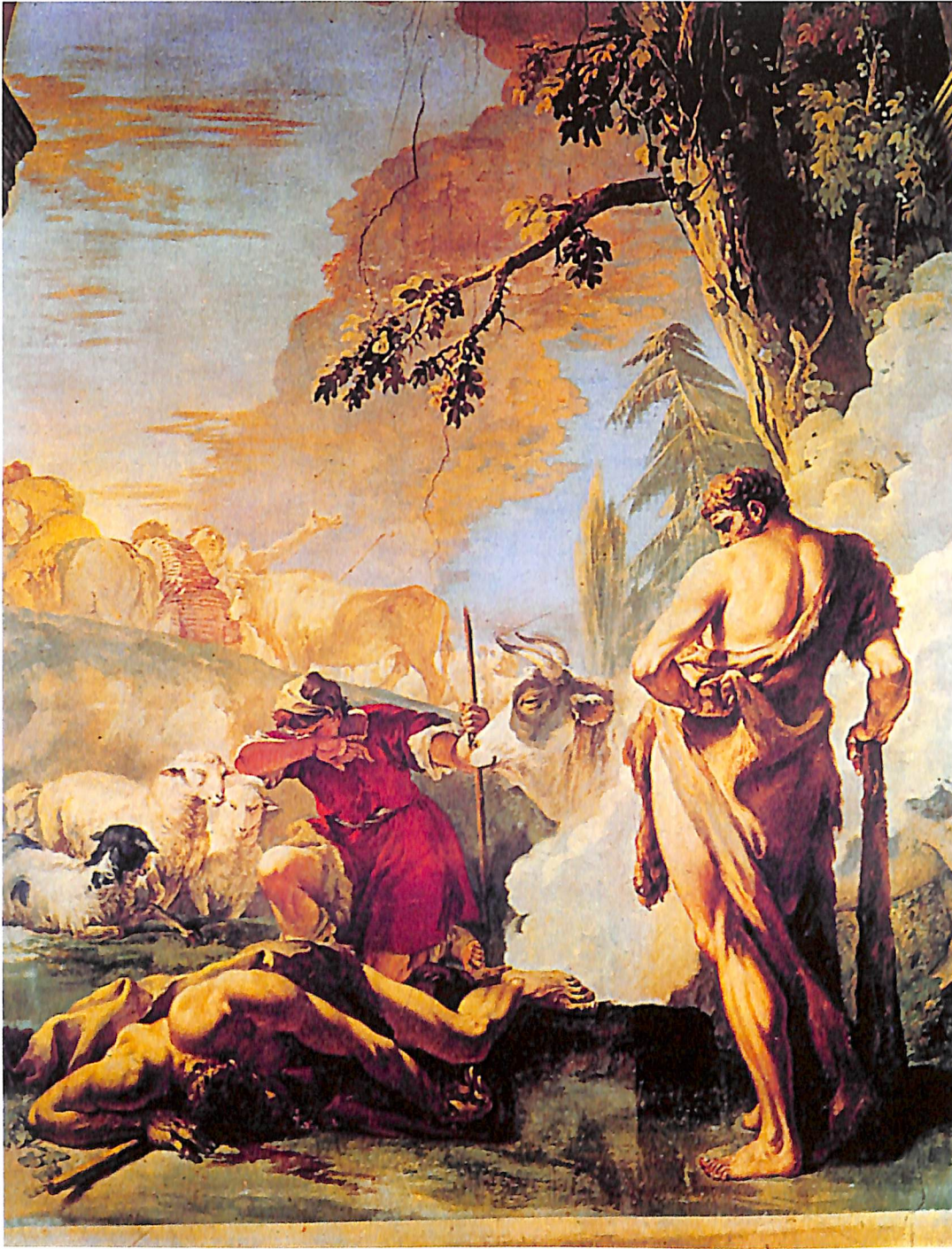
## جوزيبي ماريا كريسبي Crespi

( ١٦٦٥ - ١٧٤٧ )



المصوّر الإيطاليين البارزين خلال القرن الثامن عشر الفنان كريسبي الذي تناول الموضوعات الدينية والپورتريهات ومشاهد الحياة اليومية ( لوحة ١١٣ ) . وقد درس التصوير في مدينة بولونيا

وشكّل أسلوبه مستوحياً كاراتشي والجرتشينو وكوريجيو ثم بييترو دا كورتونا . وكان إحساسه بالحياة وجدانياً دافئاً شديد الخصوبة ، فإذا لوحاته ترتدي غلالة من شاعريته الذاتية المتفردة ، كما كان ألصق بجوهر الحياة منه إلى ثرثرة التفاصيل كالثياب والأمكنة ، غير معنيّ بتحديد ملامح المستوى الاجتماعي الذي يصوره ، متجاوزاً أحياناً واقع الحياة اليومية ، قاصداً خلق عالم رصين ساخر يأسر العين . وكان لدرجات ألوانه الغائمة المميّزة أثرها ووقعها على فن تلميذه العظيم المصور البندقي بيانزيتا .



لوحة ١١٢ . ريتشي: هرقل يصرع الراعي كاكوس. قصر ماروتشيللي ١٧٠٦





لوحة ١١٣. كريستي: امرأة في فراشها تنفض البراغيث عن جسدها. متحف اللوفر



## جوفاني باتيستا پياتريتا Piazzetta

( ١٦٨٣ - ١٧٥٤ )



پياتريتا من حيث انتهى كريسي ، وذاع صيته أكثر من أستاذه حتى غدا في زمنه المصور الرائد في البندقية ، فأُسندت إليه كثرة من المهام الفنية ، برغم ما عرف عنه من بطء في التنفيذ ، كما اتّسمت تصاويره بسمات نحتية مما عدّ خروجاً على خصائص طراز الروكوكو . وعلى الرغم من تتلمذه على كريسي إلا أنه احتفظ باستقلاليته حيث تطرّق بأسلوبه العفوي الغامض دون افتعال مقصود إلى كافة مظاهر الحياة اليومية مع التصاق شخوصه بأرض الواقع ، سواء في لوحاته الزيتية أو صوره المطبوعة بطريقة الحفر ، كما صوّر البورتريهات وزوّد العديد من الكتب بما يصاحبها من الصور الإيضاحية لحاجته الماسة إلى المال نظراً لطبيعته البطيئة في التنفيذ . وكان يلجأ إلى استخدام الخلفيات الداكنة حمراء كانت أم خضراء ، مما أسفر عن إضفاء ما يشبه الغلالة الضبابية على أضواء بعض أعماله وظلالها ، الأمر الذي تفاقم على مرّ السنين ، وإن كان قد ارتضى بين حين وآخر بخطّة الألوان الخفيفة الماثورة عن طراز الروكوكو ، وما من شك في أهمية ما خلفه من تأثير في تطوير هذا الطراز . كان پياتريتا ينزع في لوحاته إلى تصوير شخوص لا ينتمون إلى أنماط مألوفة ، متعاطفاً دوماً مع أهل الريف حتى لتبدو شخوصه أحياناً على جانب من الفظاظة متجهمة بليدة لكنها واقعية إلى حد بعيد . ولا تنتمي موضوعات لوحاته إلى زمن بعينه ولا علاقة لها بالأحداث الجارية سواء من حيث أشكال أزيائه الغريبة المبهمة أو غموض البيئة المحيطة بشخوصه على نحو ما نرى في لوحة « صحبة عند شاطئ البحر » ( لوحة ١١٤ ) .



لوحة ١١٤ . پياتريتا: صُحبة على شاطئ البحر . متحف والراف ريتشاردز بـكولونيا



## جيان باولو پائيني Pannini

( ١٦٩٢ - ١٧٦٥ )



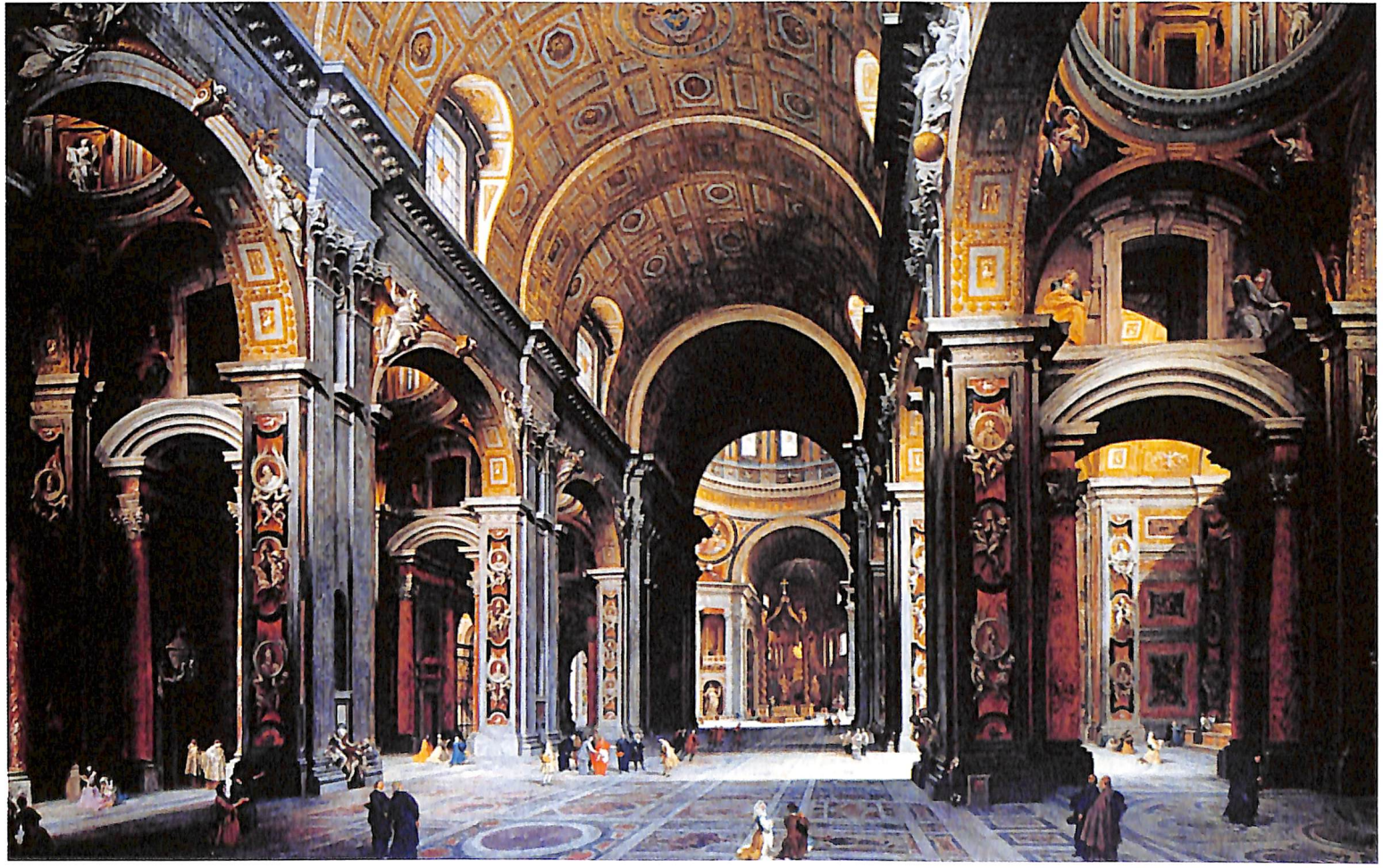
لوحة ١١٥ . پائيني: بياتزا نافونا بروما. متحف اللوفر

### وثمة

إتجاه آخر للفن الواقعي ظهر في إيطاليا هو تصوير المناظر الطبيعية سواء في المدن أو الريف بأسلوب واقعي وإن تباينت أساليب الفنانين ورؤاهم . فحتى مطلع القرن الثامن عشر على سبيل المثال شاعت في روما مشاهد المدينة وما يقع بها من أحداث . وكانت المعالم الخالدة لروما الكلاسيكية - التي كانت تشغل أكثر من غيرها اهتمام الفنانين لما تبعثه من إحياء للروح الكلاسيكية - محطّ اهتمام الفنان الهولندي يان فيتيل ثم تلميذه جيان باولو پائيني الذي غادر موطنه في بياتشنزا قاصداً روما عام ١٧١٥ مدفوعاً برغبة

عارمة لتصوير الروائع المعمارية والفنية والخوض الجاد في مجالات المنظور ، وسرعان ما شقّ طريقه أولاً بالزواج من شقيقة مدير الأكاديمية الفرنسية بروما . ثم ما لبث أن حظى بإعجاب كرادلة المدينة ذوي النفوذ الذين كانوا مايزالون يسيطرون على مجرى الحياة الفنية في المدينة . وهكذا أصبح پائيني بلوحاته المصوّرة المؤرخ الفني الوفي لروما وأمجادها ، وإذا صورته تحمل أسماء معظم الأحداث الكبرى وأجمل معالمها ، مثل لوحة « بياتزا نافونا في روما » ( لوحة ١١٥ ) ، ولوحة « كنيسة القديس بطرس بروما من الداخل » ( لوحة ١١٦ ) .





لوحة ١١٦. پانيني: كنيسة القديس بطرس من الداخل. الناشونال جاليري بلندن





لوحة ١١٧. تشيروتي: صبيان يلعبان الكوتشينه. مجموعة خاصة برشيا.

على

حين كانت كتب التاريخ والإنجازات الفنية تهمل شأن الفلاحين الذين يشكلون الأغلبية الساحقة في أوروبا رجالاً ونساءً ويعيشون في ضنك يحرقون الأرض كادحين ، كانت كتب التاريخ والإنجازات الفنية في تلك المرحلة تركز اهتمامها على الصفوة من الحكام والطبقة التي بأيديها مقاليد الأمور . وكانت حياة الملايين الكادحة في النصف الثاني من القرن السابع عشر ومستهل الثامن عشر شاقة مثيرة للشفقة ، ثم ما لبثت أحوالهم أن أخذت في التدهور مع تدهور محاصيل الحصاد ليصبحوا فريسة للأمراض حين انتشر وباء التيفوس وحُمى التيفود ، وزاد الطين بلة وباء الطاعون الفتاك الذي أخذ يحتاج أوروبا بين سنة وأخرى ، فمن تكتب له النجاة يكون قد باع ما يملك وانتهى إلى الإفلاس . وعندما يحاول المرضى والمعدمون والمشردون والعاطلون اللجوء إلى المدن غالباً ما يلقون حتفهم تحت أسقف البيوت المتصدعة الجدران

أو فوق أرصفة الشوارع . ونادراً ما سجلت هذه الحال المتدنية فنون بواكير القرن الثامن عشر التي كانت في خدمة رعاة الفن عشاق الأناقة واللهو والمتعة ، إلا أن فنانا إيطالياً من برشيا يدعى تشيروتي ولا يعرف شئ عن تاريخ مولده أو وفاته شدّ عن هذه القاعدة . ونشط فيما بين عامي ١٧٢٠ ، ١٧٥٠ مكرساً فرشته لنصرة هذه الطبقة المطحونة ، إذ كان فناناً ذا اهتمامات إنسانية رقيقة يُعاش أولئك الفقراء ويُشار كهم وجدانياً بأحاسيسه وفنه . وكان قد لقن عن أسلوب تيبولو وبياتريتا الزخرفي ، إلا أنه ما لبث أن أدار ظهره لطراز الروكو الزخرفي العايب مؤثراً الموضوعات المعبرة عن حياة الفقراء من فلاحين وعمّال ومتسولين ومشردين ومتسكعين ( لوحة ١١٧ ) . ولعل صورة الفلاح الهرم المتكئ على مجرفته ( لوحة ١١٨ ) إحدى النماذج التي يتجلى فيها أسلوبه المنطوي على الملاحظة الدقيقة والتعاطف الإنساني مع نموذج المنهك المكدود .





لوحة ١١٨. تشيروي: فلاح هوم يتكى  
على مجرفته. مجموعة خاصة. ميلانو



## روزالبا كاريرا

( ١٦٧٥ - ١٧٥٧ )



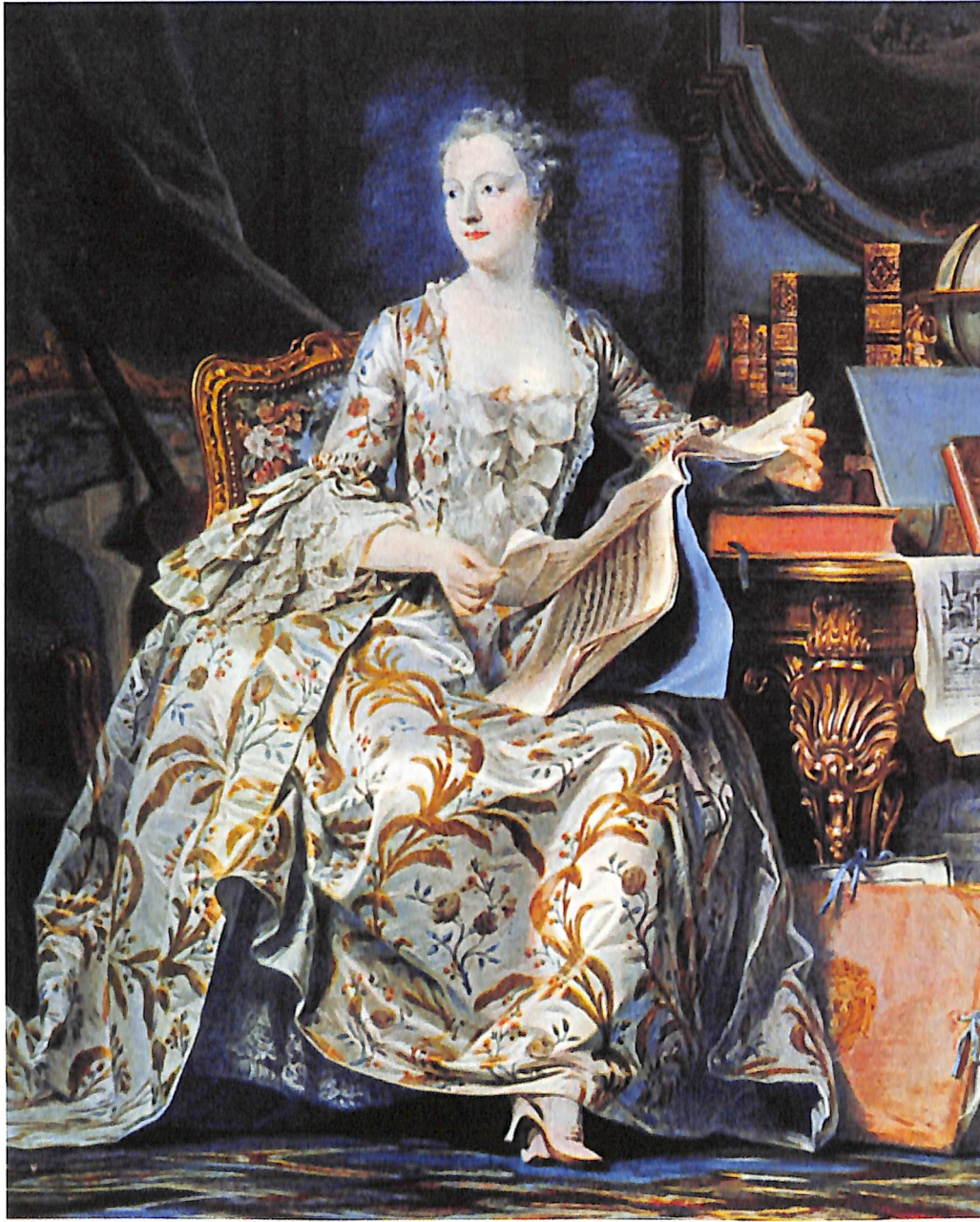
العديد من مصوري البورتريه الإيطاليين الذين تركوا بصماتهم على التصوير الأوربي ، ومردّ هذا التأثير توجّهاتهم الأوربية بعامة وتوثيقهم البالغ الدقة للأزياء والعادات والسلوك ، وتأتي في مقدمتهم جميعاً روزالبا كاريرا التي عدّت بحق مواطنة « أوربية » برغم كونها بندقيّة المولد . وهي تدين بمكانتها الفنية إلى اشتغالها بالمراسم الفنية لكبار فنانى الباروك اللاحقين مثل لوقا چوردانو وغيره أو للفنانين البنادقة الرحالة الدوليين مثل بلليجريني ، كما تأثرت بالتيارات الرئيسة لطراز الروكوكو . وهي لم تأخذ عنهم ألوانهم « القوس قرحية » فحسب ، وإنما اعتداهم الشديد بأنفسهم والأداء الشديد الإتقان ، مما فتح أمامها أبواب الأرستقراطية الأوربية على مصاريعها . فمنذ مطلع القرن الثامن عشر شاءت الظروف أن يلتقي معظم شخصيات المجتمع الراقي الأوربي في مرسوم روزالبا ، جاء بعضهم ابتغاء رسم البورتريهات والشخصيات الأسطورية ( لوحة ١١٩ ، ١٢٠ ) ، ووفد البعض الآخر لشراء مجموعات من رسومها الطباشيرية لتزيين قصورهم الفخمة في أوطانهم النائية . ومن المعروف أنها رسمت بورتريه للفنان قاتو فإذا هو يهديها بدوره إحدى لوحاته . ولقد أضافت روزالبا إلى ظلالها الناعمة ثراء بصيرتها السيكلولوجية التي نفذت بها إلى أعماق الشخصيات التي صورتها مخترقة الحجب التي تغلفها . وكانت روزالبا فينيسية الذوق من حيث ألوانها الرقيقة ، كما أسهمت ببراعة فائقة في نشر طراز الروكوكو الدولي ، حتي لقد ظهر العديد من المصوّرين المقلّدين لها ، وفي طليعتهم **موريس دلاتور** الفرنسي ( ١٧٠٤ - ١٧٨٨ ) الذي غدا فيما بين عامي ١٧٣٠ و ١٧٥٠ مصوّر البورتريهات المصطفى المعتمد لدى أوساط الطبقة الفرنسية العليا والفنان الأثير لدي مدام ده پومبادور ( لوحة ١٢١ ) ، والحكم المفضل في قضايا وإشكالات الفن الباريسية ، إلى أن ظهر منافسه **جان باتيست بيرونو** ( ١٧١٥ - ١٧٨٥ ) **Perronneau** الأحذق والأعذب ، وإن لم يستطع التخفّف من بعض السمات الأكاديمية في تصويره المتخّم المتكلف الذي ظل يحمل وقار العصر السابق . وقد اختصّ بيرونو الطبقة البورجوازية برسومه مستخدماً البلاستيك [ الطباشير الملون ] الذي برع فيه ، وعاش متنقلاً في أنحاء أوربا ما بين إيطاليا وهولندا وإنجلترا وروسيا ويولندا يصوّر البورتريهات للعديد من الشخصيات من مختلف الطبقات الاجتماعية . وكان ملوّناً من الطراز الأول على نحو ما نلمس في بورتريه الأنسة إيكيبه ( لوحة ١٢٢ ) من تواشج رهيف بين درجات اللونين العنبري والوردي



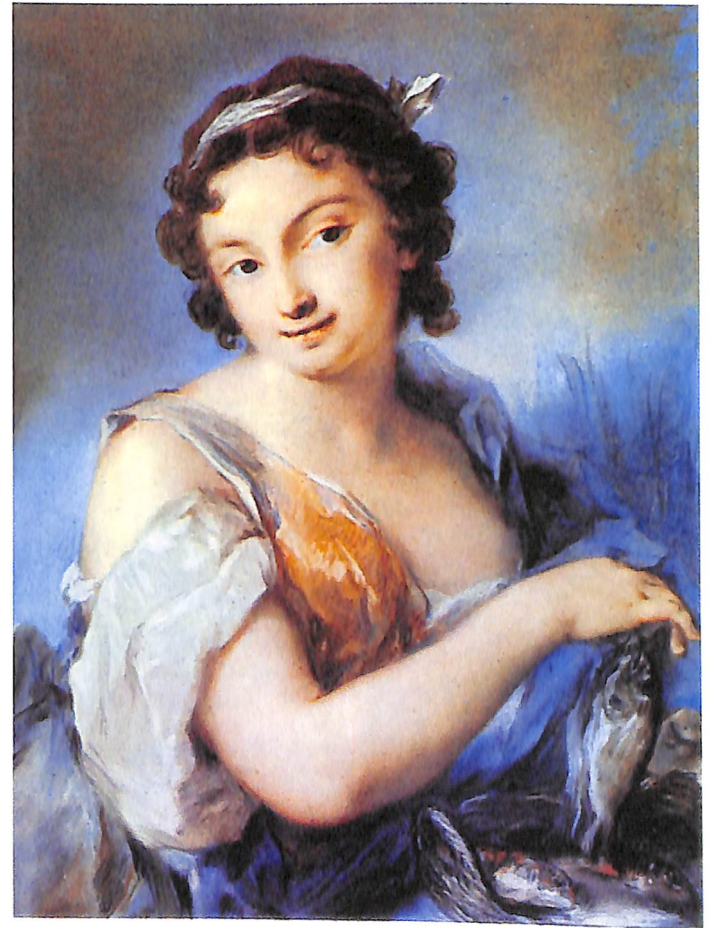
لوحة ١١٩. روزالبا كاريرا: بورتريه فاوستينا بوردوني ١٧٣٠ قصر كا - رتزونيكو. البندقية

فوق بشرة الفتاة ، وانعكاسات اللون الأزرق لحافة « الديكولتيه » و« فيونكة » الرقبة على جيد الفتاة وعنقها وأدنى وجنتها بما يؤكّد وحدة الألوان وترباطها ، فهو يستعير بعض الانعكاسات ليربط الجزء بما حوله فلا يكون منعزلاً عنه . وكان أسلوبه شديد القرب من أسلوب شاردان ، إذ كان يتميّز بأمانة شديدة تجاه نماذجه ، ولا يسعى وراء التعبير بقدر ما يسعى وراء الصدق في إبراز المفاصل واستخدام الفروق اللونية المتدرّجة دون أن يغيّر قيد أنملة من أناقة نموذج ( لوحة ١٢٣ ) .



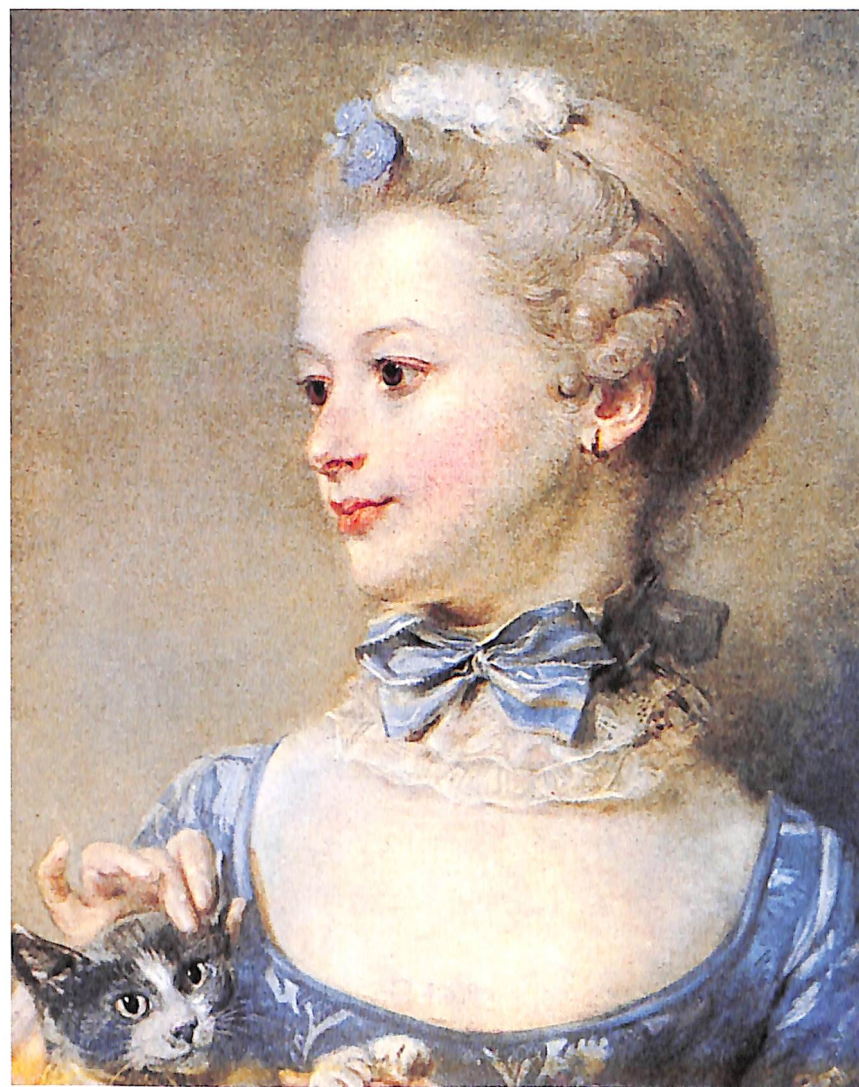


لوحة ١٢١. ديلا تور: پورتريه مدام ده پومبادور. متحف اللوفر



لوحة ١٢٠. روزالبا كاريرا: رمز تجسيد المياه





لوحة ١٢٢. بيرونو: بورتريه الأنسة إيكيه. متحف اللوفر



لوحة ١٢٣. بيرونو: بورتريه الفنان أودري. متحف اللوفر





لوحة ١٢٤. ناتيه: مدام هنرييت ابنة لويس الخامس عشر، بوصفها الإلهة فلورا ربّة الربيع والزهور. متحف أوفتزي بفلورنسا

من قصر فرساي نموذجاً تحتذيه عند تشييد قصرها ، وإذا الملك فردريك الثاني يلجأ إلى المعمارين المزهرفين الفرنسيين لتشييد قصر بوتسدام وتنسيقه من الداخل ، كما تدلنا مجموعة اللوحات المصوّرة لكل من قاتو ولانكريبه وياتر التي بادر فردريك الثاني إلى اقتنائها على مدي سيطرة طراز المحار والصدف على زخارف العمارة الألمانية .

وهناك فنان متمكّن آخر شديد الارتباط بنمط الروكوكو الأوربي أثناء منتصف القرن هو جان مارك ناتيه **Nattier** ( ١٦٨٥ - ١٧٦٦ ) الذي وفق إلى الجمع بين حيوية طراز الروكوكو وجمال التقاليد الفرنسية - الفلمنكية ( لوحة ١٢٤ ) . وكان النزوع نحو « الفرنسة » - كما سبق القول - قد نشأ منذ البداية نتيجة افتتاح أصحاب العروش في أوروبا بالدوق الفرنسي ، فإذا الملكة شارلوت في برلين تتخذ







أوج الرُّوكُوكُو الإيطالي





جيان باتيستا تيبولو

١٦٩٦ - ١٧٧٠

المزخرف السّاحر



من شك في أن مملكة كبار المصورين الزخرفيين في منتصف القرن الثامن عشر قامت على أكتاف كل من الفنان تيبولو والفنان بوشيه ، فلقد وقفا منذ عام ١٧٥٠ وقفة الريادة في هذا المجال ، يدعم من موقعيهما إنتاج رائع بالغ الضخامة ، إذ ابتكرا نموذجاً جديداً لطراز الروكوكو بلغ فيه خيالهما مع لمساتهما الواقعية حدّ الإبهار ، كاشفين بذلك عن نواحي الضعف والفتور في أعمال السابقين عليهما ، كما ابتكرا أنماطاً متفردة لشخصيهما ، فإذا هما يبلغان ذروة لم يبلغها خلفاؤهما قط ، بعد أن ابتعدا عن الأسلوب المتشامخ واستبدلا بالصلافة والتحفظ الأظلاف الرشيقه تُغنيها أبخرة ملوّنة ، وتضاءلت شخصيهما حتى كادت تبدو مجرد أقواس وخطوط متآودة متّسقة منعّمة هي ما اصطّلع على تسميته بخطوط الـ « آرابيسك » . ومع أن الاختلافات بين تيبولو وبوشيه جليّة واضحة إلا أنهما يشتركان في خصائص عدّة ، يأتي في مقدمتها قدرة كل منهما الفائقة على تلبية رغبات رعاتيهما سواء كانوا من الملوك أو النبلاء أو الأرستقراطيين . ولهذا أثروا تصوير الأساطير المواقبة لمقومات مجتمعهما التي تتّيح لهما تجسيد أحلامهما شديدة الخصوصية . كذلك اعتنقا سوياً النمط الروبزي ، فواصل بوشيه ما استنه سلفه العظيم من تقاليد وكاد ينتقي موضوعات مشابهة ، بينما توسّع تيبولو في تصوير الملاحم على غرار ملحمة مارياد مديتشي لروبنز حيث يمتزج التاريخ بالرمز امتزاجاً رهيفاً فإذا الأحداث تتراءى أروع عظمة وجلالا من حقيقتها . وليس من قبيل المصادفة أن يتمحور اتجاههما سوياً حول المرأة ، فقد كانت هي الهدف الأساسي لمعظم أعمال بوشيه وتيبولو . وعلى حين كانت لوحات فاتو مترعة بصور النساء إلا أنهن كن مخلوقات طبيعية ، وإذا بهن يمسّين خلال حقبة أوج الروكوكو إلهات شقراوات متأنّفات ذوات جمال خارق وتأثير ساحر ، ينطلقن في الفضاء محلّقات أو يتكنّ على الحشايا والأرائك مسترخيات . وكان مطلوباً من المتلقّي وقتئذٍ - حتى يُصنّف في قائمة المستنيرين - أن يتقبّل راضياً هذا المظهر غير الواقعي للنساء ، وأن يعترف بمهارة المصور حين يخلق من حولهن مشاهد وخلفيات متخيّلة ، سواء كانت مياه زرقاء زرقة السماء ، أو قصرأ مشيداً من الرخام ناصع البياض وكأنه سحابة محلّقة .

درس تيبولو الفن على يد الفنان لازاريني ، ثم ما لبث أن وقع تحت تأثير المصورين كريسي وبياتريتا حتى اتّسمت أعماله المبكرة بالضبابية المعهودة في لوحاتهما . أما أسلوب طراز الروكوكو الذي ارتقى به إلى القمة فمصدره الفنان سباستيانو ريتشي ، ثم الفنان پليجريني بعد عودته من جولته الأوربية إلى البندقية عام ١٧١٦ فإذا هو يوجهه إلى استخدام الألوان البهجة الرقيقة . وخلال حياته كلها ظل الفنان فيرونيزي هو الروح المهيمنة علي فن تيبولو ، حيث قاده أسلوب

أستاذة إلى تغطية المساحات الجدارية الرحيبة بالمعالم المعمارية الفارهة والشخص وبالتيّاهة بأجمل الأزياء .

وقد ذاعت شهرة تيبولو منذ عام ١٧١٦ حين كان طراز الروكوكو في عنفوانه ، ومع ذلك فلم يُصنّف قط ضمن فناني المدرسة الفرنسية أو البندقية ، بحجة أن تكويناته الفنية الجريئة كانت تصدم متذوّقي الفن الفرنسيين وقتذاك باعتبارها مصطنعة شديدة التكلّف ، ومن هنا لم ترحّب به الدوائر الباريسية . كما كان الإعجاب بتيار الروكوكو الجديد الذي استنه تيبولو بالبندقية مشوباً بالتحفظ ، ولذلك لم تحاول أكاديمية فينسيا ضمّه إلى أعضائها . وعلى الرغم من ذبوع صيته وتساعد شهرته في مدينة البندقية فقد كان ما يلقاه من تقدير في مسقط رأسه دون ما يلقاه في بلاطات الملوك والأمراء في ألمانيا والنمسا والسويد وإسبانيا التي قضى فيها سنياه الأخيرة ، وعندما تقدّم به العمر بدأ أسلوبه يتخفّف من شطط طراز الروكوكو المعهود في حقبة الذروة لاجئاً إلى الموضوعات الوجدانية ، فحفلت صورته بمضامين جديدة تؤيد الحق الإلهي للملوك وتكشف عن رؤى القديسين ومعجزاتهم ، وكلاهما من المعتقدات التي كان قد تطرّق إليها البلى وباتت هدفاً للنقد والتجريح خلال القرن الثامن عشر . ولعل مردّ هذا التغير إلى إحساسه بتقدم السن واهتزاز ثقته بنفسه .

ومن هنا عدّ تيبولو من بقايا « النظام القديم » بعد أن لم يعد مسائراً لأفكار القرن الذي يعيش فيه ، وما لبثت أعماله أن أطرحت خلال القرن التالي ، فلم يلتفت إليه غير قلّة من المصورين أمثال ديلا كروا ورينوار وجامعي التحف المعنّين « باللون » و« الزخرفة » ، فقد كان ما يقدمه تيبولو غير متّسق مع مزاج عصره العقلاني ، بإصراره على وفائه للأحداث البطولية والمآثر الكبرى ، كما انتمى فنه - بدرجة أكثر من قاتو - إلى عالم المسرح الذي ترتفع منصّته عن مستوى النظارة ، فيبدو ممثّلوهم وهم في مستويات مكانية أعلى من مستوى موقع المشاهدين . ومع ما قد يكون لمثل هذا الاتجاه من تأثير مبهٍ إلا أنه يضع إنتاج تيبولو في إطار الأبهة المتكلّفة ، حيث نرى شخص لوحاته شامخين يتيهون خيلاء ، وإن أضاف أحياناً لمسة ساخرة هنا أو طرفة خفيفة الظل هناك ، الأمر الذي يدفع المشاهد إلى اكتشاف أن المشهد كله مصطنع . كذلك كان تيبولو عاجزاً عن الإقناع كلما اقتضى موضوعه التعبير عن الانفعالات المساوية لاسيما ما يتصل بالأحداث الدينية ، إذ هو غالباً ما يطرح من الناحية الفنية مشاهد الموت والرعب والدماء حتى لو تطلّب الموقف ذلك ، كما كانت لديه دائماً الحلول لكل المشكلات فإذا هو يحاول أن يختم معظم أعماله بنهايات سعيدة .

ولم يعبر تيبولو عن التقاليد الفنية الإيطالية بقدر تعبيره عن قدراته الفائقة على « الزخرفة » التي قد يتصور البعض خطأ أنها فن ثانوي ، فلم تقتصر زخارفه المتولّدة من صلب خيال خصيب على ملء المساحات الفسيحة بالمشاهد الخلابة المبهرة فحسب بل بدت متناغمة متناسقة متألّفة مع مختلف عناصر المبنى ، فإذا هو يشيّد كوناً فنياً واسع الأرجاء غير ملتزم بدقة التاريخ وحذافير الأسطورة ، لا تحرك فرشاته غير عبقرية الفذة حتى لنشهد في إحدى لوحاته فيلاً يرتع بين السحب !

\*\*\*



بوضوح تأثره بأعمال رمبرانت لاسيما احتشادها بعدد كبير من المسنين الملتحين ، فضلاً عن تأثره بتقنية الصور المطبوعة بطريقة الحفر التي مارسها في عمله الشهيرين : «النزوات والدعابات Caprice e Scherzi» .

وتعدّ لوحة « عذراء الكرمل تمنح القديس سيمون ستوك<sup>(٢٤)</sup> الوشاح الكتفي » بسقف السكولا<sup>(٢٥)</sup> دل كارمينا بالبندقية ( لوحة ١٢٦ ) إحدى رؤاه الفنية المذهلة البالغة الروعة . فلقد تحوّل السقف على يد تيبولو إلى سماء فسيحة شاء الفنان أن يتركها خالية إلا من كوكبة من الملائكة المخلّقين يهبطون ممتطين صهوة سحابة معتمدة مندفعة وهم يحملون العذراء البتول وقد ارتدت ثوباً ناصع البياض ، بينما هي تتطلّع إلى كوكبة أخرى في أمامية التكوين الفني تشرّب إلى أعلى لاستقبال « ملكة السماء » . ويبدو القديس سيمون ستوك راکعاً في خشوع ، كما نلمح نتوءاً من كورنيش مبنى وفق طراز بالاديو ، ثم كومة من الجماجم مفزعة ، لتشكّل جميعها إطاراً قائم الزاوية تندفع نحوه كوكبة الملائكة المحمولين جواً إندفاعاً جارفاً وكأنهم يجتاحون التكوين الفني بأسره . لقد جمع تيبولو في هذا التكوين الفني بين سمو الخيال وروعة الرّسامة ، وأولى كل كبيرة وصغيرة اهتماماً فائقاً على صعيدى التكوين والتنفيذ . ومن هنا كان التأثير الذي تحقن به هذه اللوحة نفوس المشاهدين عميقاً وتلقائياً . ومع أن هذه اللوحة تعدّ ذروة الرؤى الدينية وفق طراز الروكوكو ، وبرغم أنها تستحضر شخصيات تاريخية حقيقية إلا أنها إبنة عالم الوهم والخيال ، فقد حوّل تيبولو المعجزة الدينية تبعاً لهواه إلى معجزة فنية . وعلى نحو ما كرّست العذراء السكينة في وجدان القديس سيمون ، كذلك أضفى تيبولو الرقة واللطف على الواقع المتواضع البسيط لقاعة السكولا ، فهو لا يغمر السقف بصور المعاناة المألوفة في مثل هذه المشاهد بقدر ابتعاده



لوحة ١٢٦ . تيبولو: عذراء الكرمل تمنح القديس سيمون ستوك الوشاح الكتفي .  
سقف السكولا دللا كارمينا . البندقية

بزغ نجم تيبولو خلال منتصف القرن الثامن عشر الذي تزامن مع سنوات نضجه فتألّقت إنجازاته بحيوية خلّاقة مبتكرة . وسواء كانت لوحاته لتزيين كنيسة أو قصر أو فيلا فقد انطوت جميعاً على حلول موفّقة ورؤى جديدة تواكب ما استنّه من أساليب فنية حشد بها الفراغات باعثاً فيها الحياة . وعلى الرغم من أنه قد رسم قلة من اللوحات الصغيرة الحجم محاكاة للنهج الفرنسي السائد وقتذاك إلا أن مساحاتها الصغيرة كانت تقيّد خياله الجامح ولا تتيح له الانطلاق والتعبير عن رغبته العارمة في انتزاع إعجاب المشاهد وإبهاره ومباغتته وإثارة دهشته وفقاً لأصول طراز الروكوكو . وهذا أمر طبيعي فهو شيخ أستاذة الروكوكو وزعيم مدمني اللوحات الرحبة الفسيحة المولع بالتأثير في المشاهدين من خلال استثماره الفراغات الوسيعة لاستعراض قدراته الفذة على الإيهام الذي يوقّر التكامل المتناغم مع الموقع المعماري الإنشائي . ومن هنا تميّزت زخارفه بالرّسامة الحاذقة وبراعة تكويناته الفنية ، وروعة خياله الخصب ، فضلاً عن إشارته استخدام أعلى درجة من سلّم ألوانه الزاهية الأثيرة .

وقد أتاحت الموضوعات الدينية لتيبولو الفرصة المثلى لبلوغ هذه الغاية دون أن يهبط بها إلى مجرد « زخرفة » شكلية يوظّف خياله الجامح للتعبير عنها ، فكلما انطوى الموضوع على معجزة دينية مولودة من رحم الرؤى القدسية جاء تصديّه للتعبير عنها متقناً رائعاً متفرداً . وثمة لوحة بديعة تصوّر « الصعود إلى تل الجلجثة » بكنيسة سانتا ألفيزيه بالبندقية ( لوحة ١٢٥ أ ، ب ) نلمس فيها









لوحة ١٢٥ أ. جيان باتيستا تيبولو: الصعود إلى تل الجلجثة. كنيسة سانت ألفيزيه. البندقية

لوحة ١٢٥ ب. جيان باتيستا تيبولو: الصعود إلى تل الجلجثة. كنيسة سانت ألفيزيه. البندقية (تفصيل)



عن الواقع ليدعونا إلى التطلع نحو عالم جديد لم يخطر على بالنا من قبل ، حتى ليحار المرء كيف توصل تيبولولو إلى بلوغ هذا التأثير العميق . فلقد أتاحت له قدراته الفذة على الرسامة تشكيل شخوص الملائكة المحلقين بسيقانهم ذوات التضائل النسبي وبأطواء أرديتهم المرفرفة التي استخدمها عامداً لمساندة العذراء المستندة بيدها بجلال إلى رأس أحد الملائكة ، كي تستقر في هدوء وسط الكوكبة المحلقة في مركز الحركة المدومة ، وقد حملت بيدها الأخرى المسيح الطفل الذي بلغت رأسه مستوى رأسها . لقد مثل الفنان العذراء ملكة للسماء وهي تمنح من حولها السلوى والعزاء . وكم تجلّى هذا المفهوم عن « ملكة السماء » أيضاً في زخارف تيبولولو الدنيوية بتنصيبه أية امرأة يتخذها نموذجاً « ملكة » يسبغ عليها هالات من الجماليات غير مألوفة وأبهة لا عهد لنا بها ، لا يعنيه من بعيد أو قريب أن تكون موضوعاته مستقاة عن المؤرخ بلينيوس أو عن قصص العصور الوسطى أو غير مستقاة ، فحسبه تأكيد أسلوبه المتفرد شديد الخصوصية المستقى من قدراته التخيلية الخصية ، فإذا هو يقدم بجرأة على إعادة خلق شخصية كليوباترة البطلمية وبياتريس البرجندية [ من القرن الثاني عشر ] خلقاً جديداً ، وكساهما زيّ مدينة البندقية خلال القرن السادس عشر بما في ذلك طوق الرقبة « المكشكش » وقلائد الدرّ الضخمة ، وهو الأسلوب المعروف باسم الروكوكو الروماني الذي هو على النقيض من رؤى بوشيه الدنيوية . ولقد أسفر إفلات تيبولولو من حقائق التاريخ وإعادة صياغته من جديد حسب هواه عن التخفف من العنصر الجنسي في لوحاته ، ومن هنا يبدو عالم شخوصه جليلاً مهيباً يتباين مع سفور الحب والمشاهد الحسية .

ويضم قصر النبيل لابيا الواسع الشراء Palazzo Labia بمدينة البندقية قاعة فسحة للولائم والرقص مزينة بلوحات جدارية مصورة على الجصّ النديّ بألوان مائية [ فريسكو ] تضم مشاهد معمارية بديعة من بائكات ووجهيات مثلية وأقبية ونوافذ صمّمها معاونه الفنان جيرولامو منجوتسي كولونا Gerolamo Mengozzi Colonna ، على حين تعلو الكمرات وتحيط بأقواس العقود المرسومة أمام خلفيات تحاكي السماء الصافية شخوص إلهية وأسطورية مشكّلة بأسلوب شبه واقعي ( لوحة ١٢٧ ) . أما أبهى ما يزيّن هذه القاعة فهما لوحتا تيبولولو الضخمتان : « لقاء كليوباترة وأنطونيوس » ( لوحة ١٢٨ ) و « مأدبة كليوباترة لأنطونيوس » ( لوحة ١٢٩ ) . فما إن يقع بصرنا عليهما حتى نكاد ننحني إعجاباً أمام هاتين الشخصيتين الدراميتين اللتين كساهما الفنان ثياباً مسرحية تجمع بين أزياء القرنين السادس عشر والثامن عشر . ورغم أننا نلمس في صورة كليوباترة – العظيمة والخيلاء إلا أن النموذج الأنثوي الذي لجأ إليه الفنان لتحقيق غرضه – وهو استحضار شخصية كليوباترة – جانبته الدقة التاريخية المطلوبة للإيحاء بشخصيتها الحقيقية ، فإذا كليوباترة بتبرّجها في اللوحتين تبدو أقرب إلى غانية منها إلى ملكة جليلة حتى ليبدو التكوين الفني مصطنعاً متكلفاً . كما حوّلت فرشاة تيبولولو مشهد رجال البلاط المنتشرين فوق مقدّم السفينة إلى مشهد زخرفي بديع يليق بأرقى القصور ، معبراً عن روح العصر ومتطلباته بما لم يسبقه إليه أحد ، فثمة روح شاعرية معبرة تتدفق مع كل حركة . كذلك أسفرت هذه الشخوص « الزخرفية » الطابع التي حسب الفنان حسابها وأحجامها بدقة وإمعان – عن سلم تام من الألوان المتناغمة تبدأ بزرقة السماء أو ذهبيتها متدرّجة إلى الألوان الخفيفة للبشّرات الوردية والعاجية ، فضلاً عن التأثير الأسر لتموجات ألوان الثياب ، كما يشدّ انتباهنا الضوء الدري الذي يغشي

اللوحتين فيضني عليهما ألقاً متفرداً ، على حين يتجلّى انسياب فرشاة تيبولولو الطليق بوضوح في خطوطه المحوطة القوية . وتكاد الشخوص وغيرها تبدو في لوحة اللقاء وكأنها منطلقة من صدر السماء وصفحة البحر ، وقد انبثقت الرايات والحرب وشعارات الرنوك من الأرض ومن السفينة صوب الفضاء . ويضفي مقدّم السفينة الخشبيّ الضخم المشكّل على هيئة محارة ، وكذا التمثال الخشبيّ لپوسيدون إله البحر النافر منها التوازن المنشود على اللوحة ، ونكاد نسمع بعيوننا صوت النفخ في الأبواق غليظاً يقتحم مناخ اللوحة ليلفت أنظارنا إلى وقائع المشهد . وقد أطلق الفنان دعابة طريفة حين كسّ كليوباترة ثوباً من أزياء القرن الثامن عشر ، على حين طوّق أنطونيوس بشكّة عصره الحربية ، محاولاً الجمع في هذا المشهد بين طرز متباينة من عصور مختلفة . وتبدو كليوباترة في لوحة المأدبة عارية الصدر نافرة النّهدين ، تزين جيدها وشعرها كوكبة من عقود الدرّ العاجية اللون ، بينما يبدو وجهها ذا فم صارم الشفتين واسع العينين تسرح منهنما نظرات تتجاوز المكان وكأنهما تفكران في تطّلعاتها الطموحة غير المحدودة . ولم يفت تيبولولو أن يصوّر نفسه بين المدعوين في لوحة المأدبة وقد ارتدى زيّاً غريباً . لقد تضافرت جميع هذه العناصر السابق ذكرها في اللوحتين لاستعراض براعة الفنان في فن الزخرفة حتى غدت كل لوحة منهما وكأنما هي مشهد أوبرالي خيالي وقد تجمّدت حركته بغته . وتعدّ هاتان اللوحتان آخر أصداء تصوير طراز الروكوكو الذي احتفظ به الزمن لنا في مدينة البندقية . أما السقف فتغشيه زرقة السماء الرقيقة التي يتوسطها البطل الأسطوري بليروفون محاولاً العروج إلى مقر الآلهة ممثلياً صهوة الجواد ييجاسوس المجنّح . وكان تيبولولو قد رسم موضوع « المأدبة » من قبل في لوحة يحتفظ بها الناشونال جاليري بملبورن في أستراليا ( لوحة ١٣٠ ) ، ثم عاد ورسمها من جديد على الوجه الأكمل الذي تبدو به اليوم في قصر لابيا .

هكذا ذاع صيت تيبولولو وانتشر مع اقترابه من منتصف عمره ، إذ غدت إنجازاته بحق نقطة تحوّل في فن التصوير التشخيصي بأوروبا ، فإذا الأمير الأسقف كارل فيليب فون جريفنكلاو حاكم فورتنزبورج بإقليم فرانكونيا يعهد إليه بأن يزين بفريسكاته قاعة القصر الرئيسة وسقف الدّرج الكبير لقصره الشامخ الذي شيّده المعماري بالتازار نويمان وتبلغ مساحته حوالي ألف وثمانمئة وثلاثين متراً مربعاً ( لوحات ١٣ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ) . ولم يسبق قط أن تمخّص التقاء معمار الروكوكو الألماني بالمزخرف البندقي الأكبر عن مثل هذا البهاء الرائع الذي أسفرت عنه هذه التجربة ، فإذا بمقلّديه يتكاثرون في كافة أرجاء أوروبا . وقد عكف تيبولولو على هذه المهمة من عام ١٧٥٠ إلى عام ١٧٥٣ بصحبة ولديه جيان دومينيكو ولورنزو اللذين عملا مساعدين له بعد أن لقنا أسلوبه وتدرّبا في أحضان مدرسته .

وكما كان التعاون بين المعماري نويمان وفنان المنحوتات الجصّية أنطونيوس بوسّي Bossi خلافاً مثمراً شمخت سماء تيبولولو فوق الدّرج الكبير المزدوج المؤدي إلى الشرفة الرئيسة ( لوحة ١٣٣ ) منطوية على موضوع انتصار أبوللو إله الشمس ولوحاته الأربع الخالدات عن أركان العالم الأربعة : أفريقيا وآسيا وأوروبا وأمريكا التي تحتشد برموز هذه القارات وسكانها وبحاشية الأمير الأسقف ووزرائه وقادة جيشه والمعماري نويمان ويورتره تيبولولو وابنه جيان دومينيكو ( لوحات من ١٣٤ إلى ١٤٥ ) .





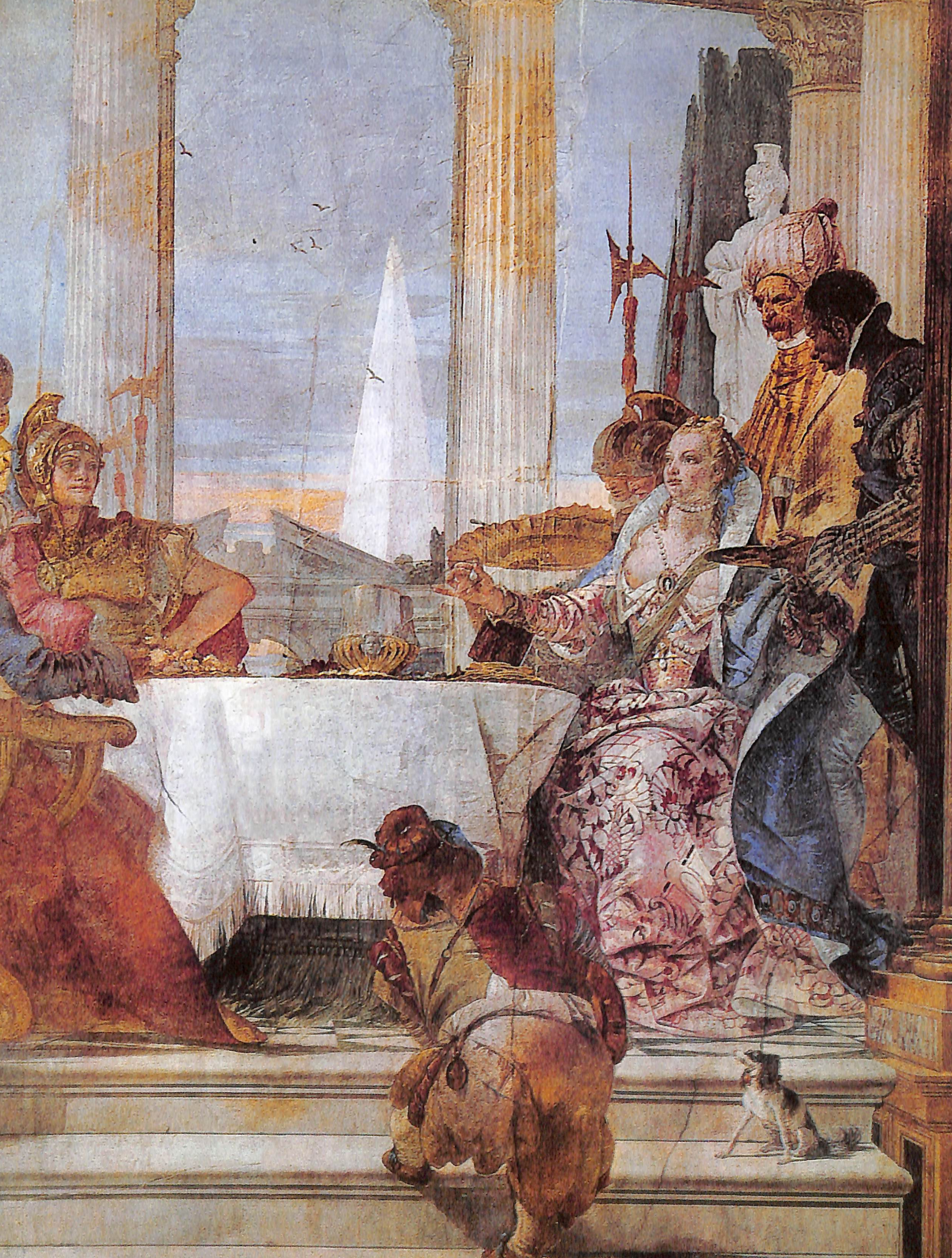
لوحة ١٢٧. تيبولو وچيرو لاماو منجوتسي  
كولونا: قاعة الرقص والولائم. قصر لايبا. البندقية





لوحة ١٢٨. تيبولو: لقاء كليوباترة  
وأنطونيوس. قصر لابيا. البندقية





لوحة ١٢٩. تيسپولو: مأدبة كليوباتره  
وأنطونيو. قصر لابيا. البندقية



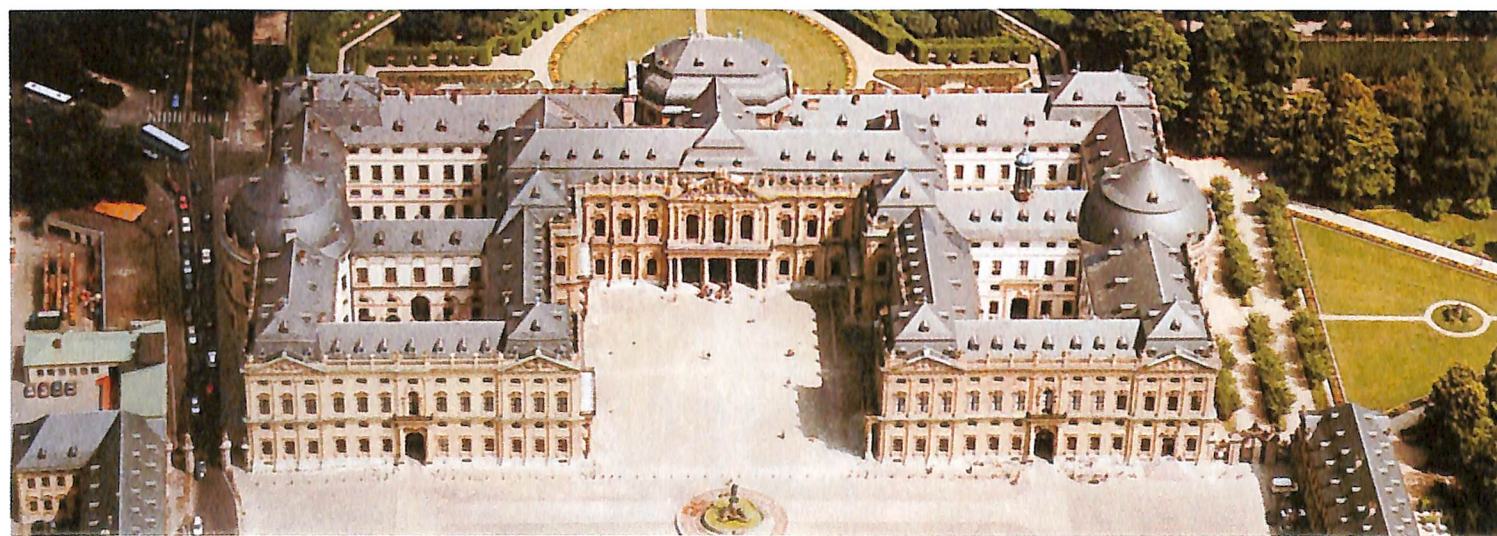


لوحة ١٣٠. تيتيولو: مأدبة كليوباتره لمارك أنطونيوس. الناشونال جاليري. ملبورن.





لوحة ١٣١. بالتازار نويمان: قصر  
الأمير - الأسقف. فورتنبورج



لوحة ١٣٢. بالتازار نويمان:  
واجهة قصر الأمير -  
الأسقف. فورتنبورج





لوحة ١٣٣. تيبولو: الأوليمپوس  
والقارات الأربع. السقف فوق درج قصر  
الأمير - الأسقف. فورترزبورج





لوحة ١٣٤. تسيبولو: القارات الأربع.  
قارة أفريقيا. رمز قارة أفريقيا تعطي  
جمالا أمام خيمة في الصحراء. سقف  
قصر الأمير - الأسقف. فورترزبورج



لوحة ١٣٥ أ. تيبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا.  
تاجران شرقيان إلى جوار لفائف الأقمشة.  
سقف قصر الأمير - الأسقف. فورتزبورج



لوحة ١٣٥ ب. تيبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا.  
جمل ذو سنامين تكسوه سجادة، إلى جوار نعامة  
وقرد. وتاجر شرقي يعرض قلاند اللؤلؤ على تاجرين  
من الغرب. سقف قصر الأمير - الأسقف. فورتزبورج



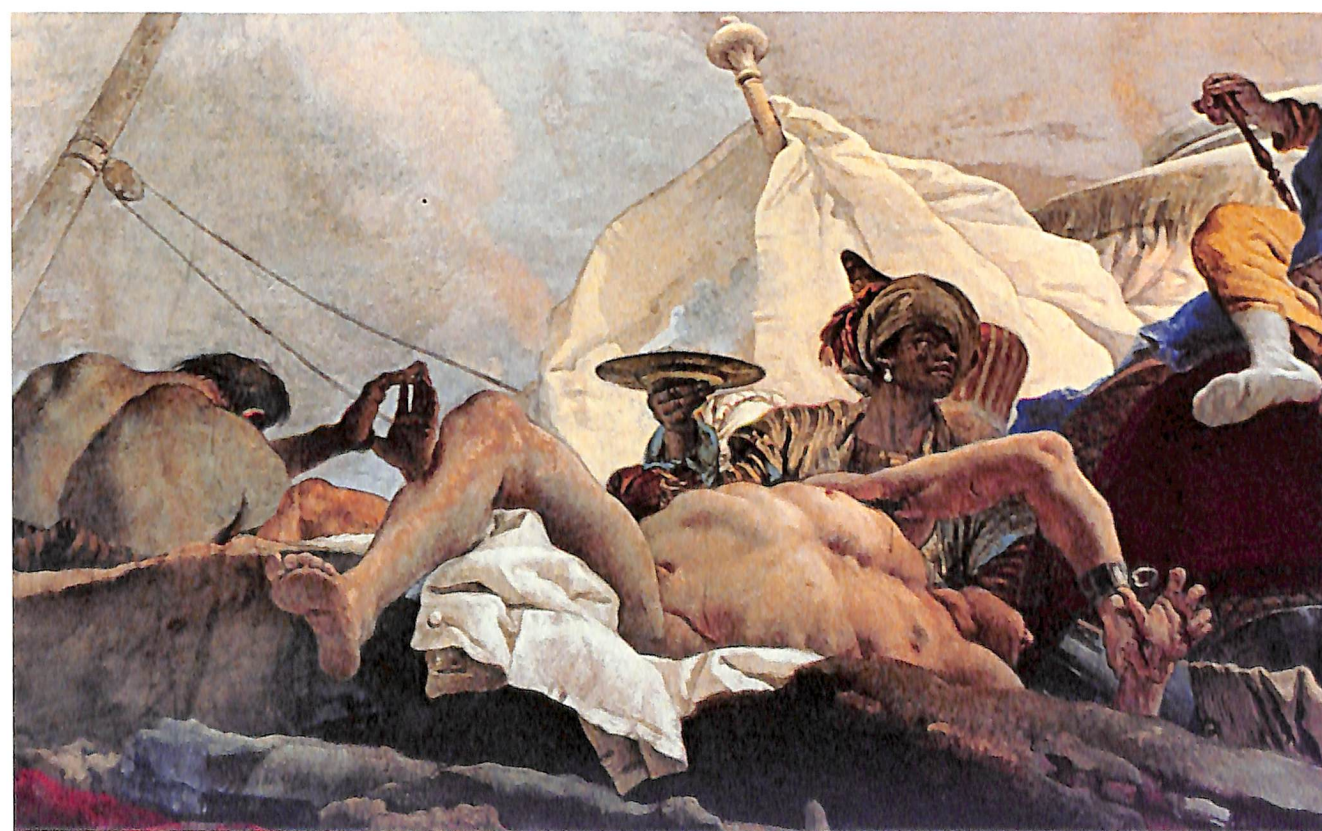




لوحة ١٣٦. تيبولو: القارات الأربع. قارة أفريقيا. إله النيل وطائر البجع. سقف قصر الأمير - الأسقف.



لوحة ١٣٧. تيبولو: القارات الأربع. قارة آسيا.  
يبدو رمز آسيا أمام مسلة، ويذهب البعض إلى  
أنها مريم البتول بعد انتصارها على الإلهة أرتميس  
إفسوس الوثنية التي استلقت كسيرة بعد هزيمتها.  
ويبدو أحد الحرفيين وراء لوحة عليها نقوش  
بحروف مجهولة الأصل بالحفر الغائر. سقف  
قصر الأمير - الأسقف. فورترزبورج



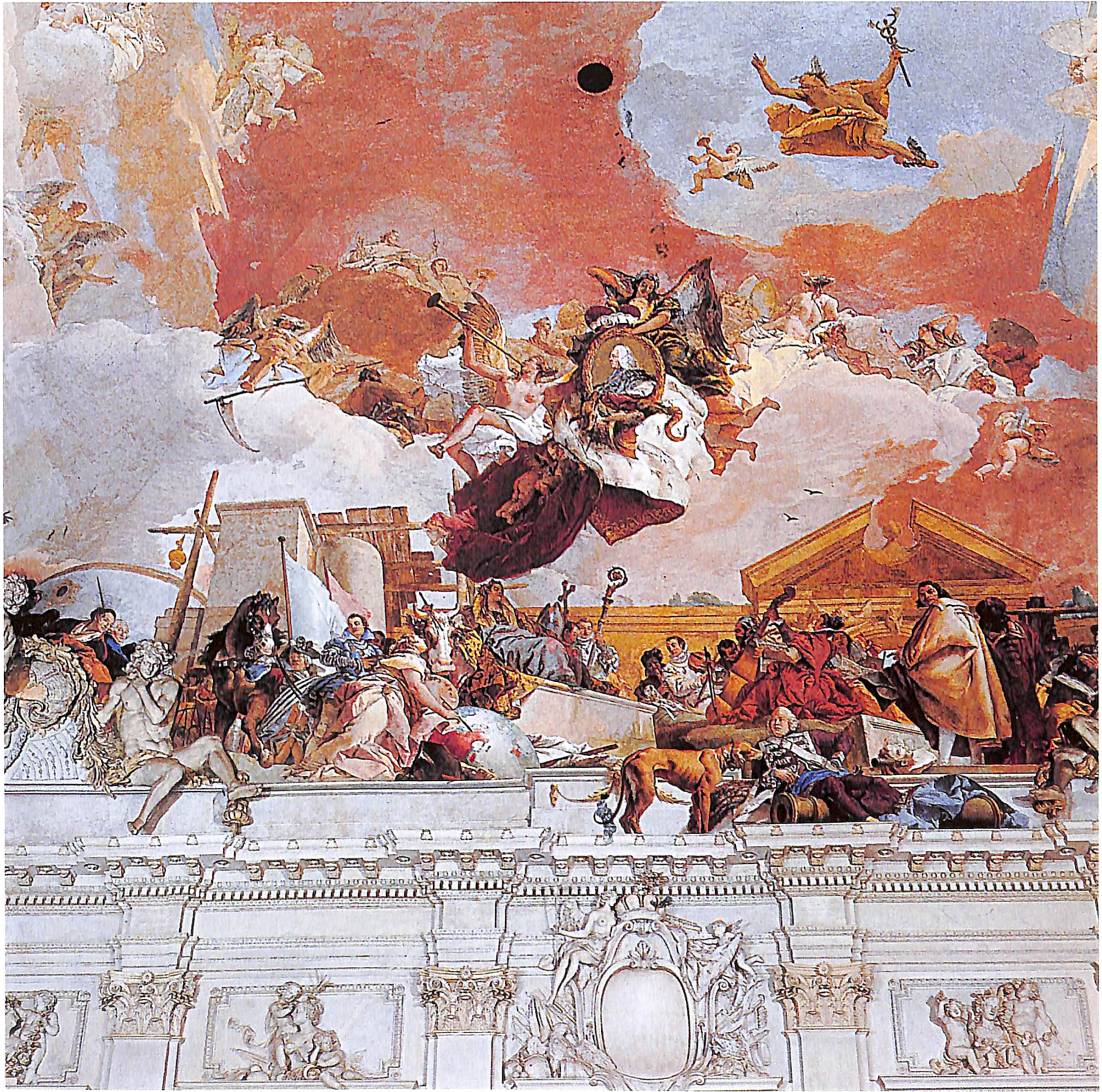
لوحة ١٣٩. تيبولو: القارات الأربع. قارة آسيا. العمال  
والعبيد. سقف قصر الأمير - الأسقف. فورترزبورج





لوحة ١٣٨. تيبولو: القارات الأربع. مواطن أسويي يمتطي فيلاً. والراجح أن نظر تيبولو لم يقع قط على فيل حقيقي، حيث نتبين خياله الواسع في رسم أنيابه وأذنيه وخرطوممه. سقف قصر الأمير - الأسقف. فورتربورج





لوحة ١٤٠. المعماري نويمان والمصور تيبولو، والمثال بوسني: درج قصر الأمير - الأسقف تزيينه المنحوتات الجصية،  
وتجمل سقفه لوحة قارة أوربا الفريسك. قصر الأمير - فورتنبورج





لوحة ١٤١. تيبولو: القارات الأربع.  
قارة أوروبا. رمز أوروبا إلى جوار الثور  
(الإله جوبيتر) الذي اختطفها تعطي  
الفرقة الموسيقية إشارة البدء بالعزف،  
مشيرة بعضها إلى كل ما يخضع  
لسلطتها من أمم في أنحاء الدنيا  
فوق كرة أرضية مصغرة. سقف  
قصر الأمير - الأسقف. فورتزبورج





لوحة ١٤٣: تيبولو: القارات الأربع. قارة أوروبا.  
 بورتريه الفنان تيبولو وابنه دومينيكو وسط لوحة  
 أوروبا. سقف قصر الأمير - الأسقف. فورترزبورج



لوحة ١٤٢: تيبولو: القارات الأربع. قارة أوروبا. الفرقة  
 الموسيقية في انتظار إشارة بدء العزف من رمز «أوروبا».  
 ويبدو المهندس بالتازار نويمان بزيه العسكري جالساً  
 أدنى منصتها فوق ماسورة مدفع ميداني وإلى جواره  
 كلبه الأثير. سقف قصر الأمير - الأسقف. فورترزبورج





لوحة ١٩٤٤ أ. تيبولو:  
القارات الأربع. قارة  
أمريكا. سقف قصر الأمير  
- الأسقف. فورتربورج



لوحة ١٤٤ ب. تيبولو: القارات الأربع.  
قارة أمريكا. تفصيل. رمز أمريكا. سقف  
قصر الأمير - الأسقف. فورتزبورج



لوحة ١٤٥. تيبولو: القارات الأربع. قارة أمريكا.  
صيد الزواحف وغريب الحيوان وجمع غسل  
النحل. سقف قصر الأمير - الأسقف. فورتزبورج



لقد هيأت عبقرية المعماري بالتازار نويمان لتييبولو الإطار النموذجي الذي لم يظفر بمثله طيلة سنوات حياته ، حيث قدّم أروع مشاهدته المصوّرة الموحية بسيمفونية من البهاء الأسر ، على حين يؤدي الشخصوس أدوار الربط بين هذه المشاهد ، فإذا نحن أمام لوحات بهجة ناعمة تثير دهشتنا ورضاءنا في آن معاً . ولا تعدّ هذه اللوحات أعظم أعمال تيبولو فحسب بل هي النموذج المثالي لروح الركون الأوربي الزخرفية .

وفي القاعة الإمبراطورية التي تسرد تاريخ الإمبراطور فردريك بارباروسا الذي ينحدر الأمير - الأسقف من سلالة تطفى المشغولات الجصية ذوات اللونين الأبيض والذهبي مع طبقات رقيقة من الألوان الشفافة على السقف والجدران . وقد تناول تيبولو في هذه القاعة ثلاثة موضوعات أساسية ترتبط ببعضها البعض من خلال سلسلة من الشخصوس الثانوية صوّرها بأسلوب مخادعة البصر حول عناصر القاعة المعمارية . ففي أعلى القاعة رسم الفنان فوق مساحة بيضاوية لوحة انتصار فردريك بارباروسا أمام مركبة أبوللو إله الشمس مباشرة ، وعلى الجانبين رسم مشهد تقلّد الأمير - الأسقف مهام منصبه ، ثم مراسم زفاف فردريك وبياتريس البرجندية ( لوحات ١٤٦ ) . ولم يكن غريباً على تيبولو أن يجعل الأمير - الأسقف هو الذي يرعى مراسم العرس الذي وقع منذ أكثر من خمسمائة عام ، فكما سبق القول لم يكن للأمانة التاريخية عند تيبولو أهمية ما ، فليست الخلفية والموضوع سوى ذريعتين لرسم لوحة زخرفية مبهجة ، كما عدّ رسمه لمعاصريه متسربلين بأزياء تنتمي إلى عصر سابق ابتكاراً رائعاً آنذاك ظفر من ورائه بمزيد من إعجاب رعاته النبلاء . لقد أعاد تيبولو صياغة التاريخ من جديد في أبهة مهرجانية فائقة الروعة والجلال ، فاحتشد المشهد بمواكب حملة السيوف والنساء والوصفاء إلى أن يبلغوا درج الهيكل حيث نرى الإمبراطور فردريك راكعاً إلى جوار عروسه ، وعلى مقربة منهما التاج موسداً فوق وسادة ، ومن حوله الأعلام والبيارق والقفازات والدروع المذهبة والكلاب . وما تلبث هذه التفاصيل المثيرة أن تنصدع وينطفئ بريقها بمجرد اقترابها من أبهة عبادة الملكة الزرقاء الفضفاضة التي تعلوها « الياقة » المطوّقة للعنق المشكّلة من قماش منسج « مكشكش » ناصع البياض مما يبرز جمال شعرها الأشقر المرصع باللالئ ووجهها الهادئ السمات . وعلى حين يمثل هذا الشكل الوقور للملكة ذات العبادة الزرقاء وطوق الرقبة الأبيض واللمسات المذهبة « بظلة » المشهد التي زوّدها تيبولو بهذا الجلاء والبهاء بينما هي في واقع الأمر امرأة مغمورة في التاريخ الألماني ، تضائل دور الإمبراطور فردريك بارباروسا ليصبح مجرد رفيق المزايل « للبريمادونا » التي من أجلها شيد تيبولو هذا المسرح كله كي تهمين عليه هيمنة تامة .

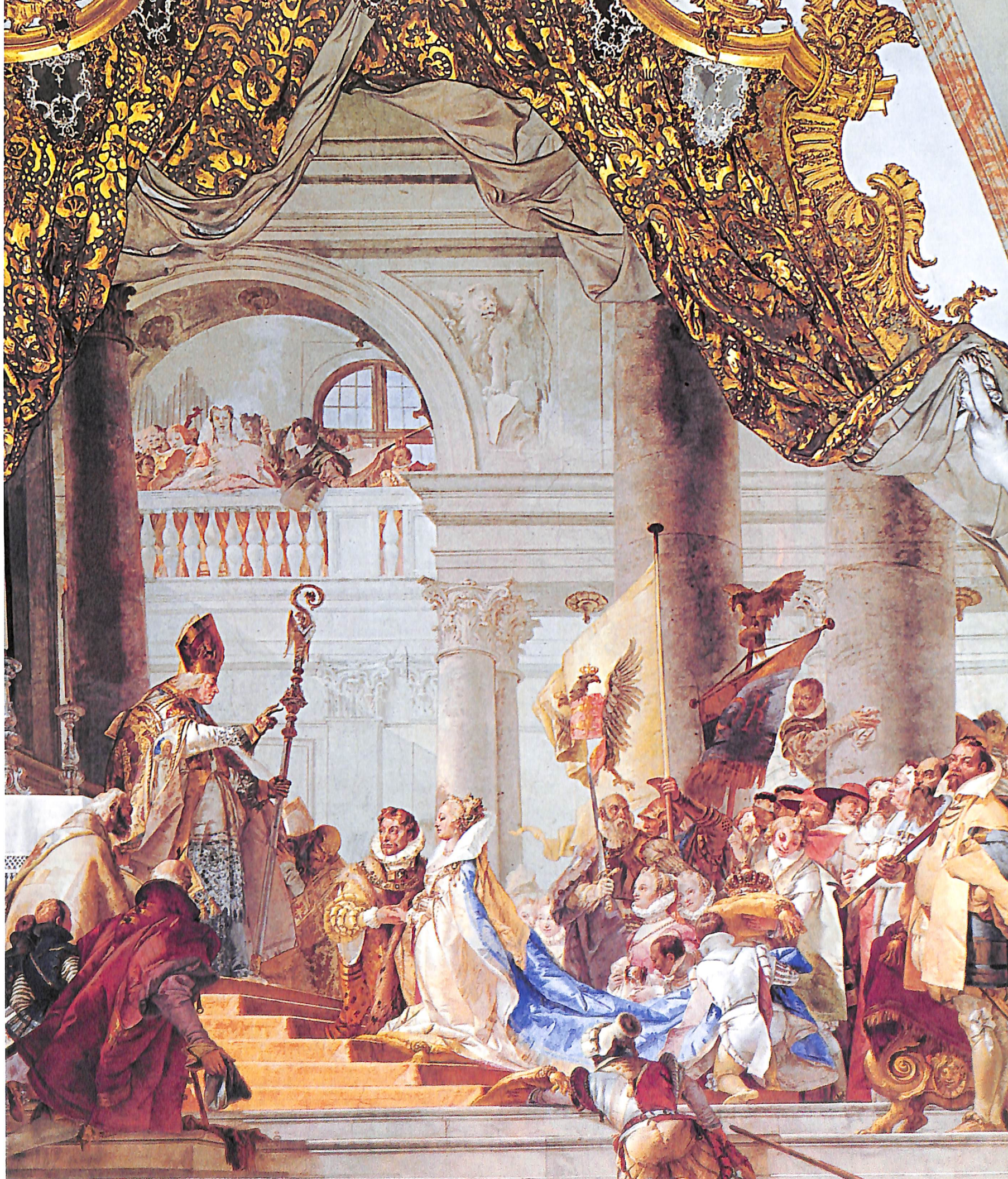
ولم يحدث بعد ذلك قط أن حوّر تيبولو التاريخ ليدو في مثل هذه الرواية الملفقة الفائقة الجمال المطّنة في الخيال الجريء المجافي للواقع والخالية من أي مضمون ، ومع ذلك فهي تكوين فني شائق أخاذ دقيق التنفيذ ، حيث نشهد شخصاً مرسوماً وفقاً للنسب المألوفة ، محفوفة بالأبهة الجديرة بقاعة القيصير لكى تؤدّي دورها المهرجانى فوق كورنيش يرتفع عن مستوى نظر المشاهدين يطوبنا في حلم متدفق ، مصوراً الحياة لا كما هي في الواقع وإنما كما شاء لها الفنان أن تكون .

ولقد حققت أعمال تيبولو في فورتزبورج شهرة واسعة له وثراءً وفيراً ، فعاد من ثم أدراجه مع ولديه إلى البندقية . ومنذ عودتهم كوتوا فريقاً فنياً متآلفاً على نحو ما كانت عليه الحال سابقاً خلال العصر الذهبي للفن . ولم يكفّ رعاة الفن عن تكليف تيبولو بالمهام الفنية ، ففي عام ١٧٥٤ بدأ في زخرفة سقف كنيسة سانتا ماريا دللا بيتا ، ثم انتقل إلى زخرفة قفلا سوديريني في نيرفزا إلى أن ظهر فجأة في قفلا روتوندا ( فالمارانا حالياً ) التي شيدها المهندس بالاديو في القرن السابع عشر عام ١٧٥٧ بالقرب من قشتنزا فزود قاعات أربع منها بتصويره الزخرفية خصّ إحداها بمشاهد من ملحمة « الإنيادة » ، وخصّ قاعة أخرى بمشاهد من ملحمة « الإلياذة » مثل لوحة « التضحية بإفيجينيا »<sup>(٢٦)</sup> ( لوحة ١٤٧ ) ، ولوحة « منيرفا تحول دون آخيل والفتك بأجامنون » ( لوحة ١٤٨ ) ، ولوحة « البطل أينياس يقدّم ابنه أسكانيوس في هيئة كيوييد إلى ديدو ملكة قرطاج » ( لوحة ١٤٩ ) ، كما خصّ قاعة أخرى بمشاهد من قصة « أورلاندو غاضباً » لأريوستو ، ثم قاعة رابعة لقصة « تحرير أورشليم » لتاسو .

وإذ لم تسنح لتييبولو فرصة أخرى مثل تلك التي سنحت له في قصر فورتزبورج ، اقتنص فرصة اضطلاع به زخرفة قفلا فالمارانا كي يطوّر أهدافه محاولاً ربط المشاهدين ربطاً مباشراً بصورة ذوات اللحظات المأساوية مثل لوحة « التضحية بإفيجينيا » ، ذلك الموضوع الفني الشائع خلال القرن الثامن عشر . ومع أن تيبولو قد عني عناية فائقة بالتعبير عن جمال الفتاة وبراءتها وتعاستها إلا أنه اهتم أيضاً بتسجيل الحركة المقيّدة المكبوحة الجامدة في مكانها<sup>(٢٧)</sup> ، ولما كانت الأسطورة تذهب إلى أن التضحية بها لم تتمّ ، فقد رأيناها يسجل لحظة وقوع المعجزة عندما تتجلى الربة أرتيميس للأميرة البائسة قبل أن يحزّ سكين الكاهن عنقها . لقد ساقنا تيبولو سوفاً إلى نهاية المأساة فإذا بنا - شأننا شأن إفيجينيا - ننجو من بلاء الكارثة . وكانت لوحة « التضحية بإفيجينيا » بمثابة طعنة موجّهة إلى تيار الكلاسيكية المحدث الصاعد ، أو بمثابة لطمة تحدّ جريئة على يد أحد عباقرة طراز في سبيله إلى الأفول ، مالبث أن انهزم مع عام ١٧٥٧ . وفي النهاية استعادت إيطاليا رشدها ، وغدت أكثر الدول إعلاء لشأن تيبولو المزخرف الساحر إلى أن انطفأت شعلته برحيله .

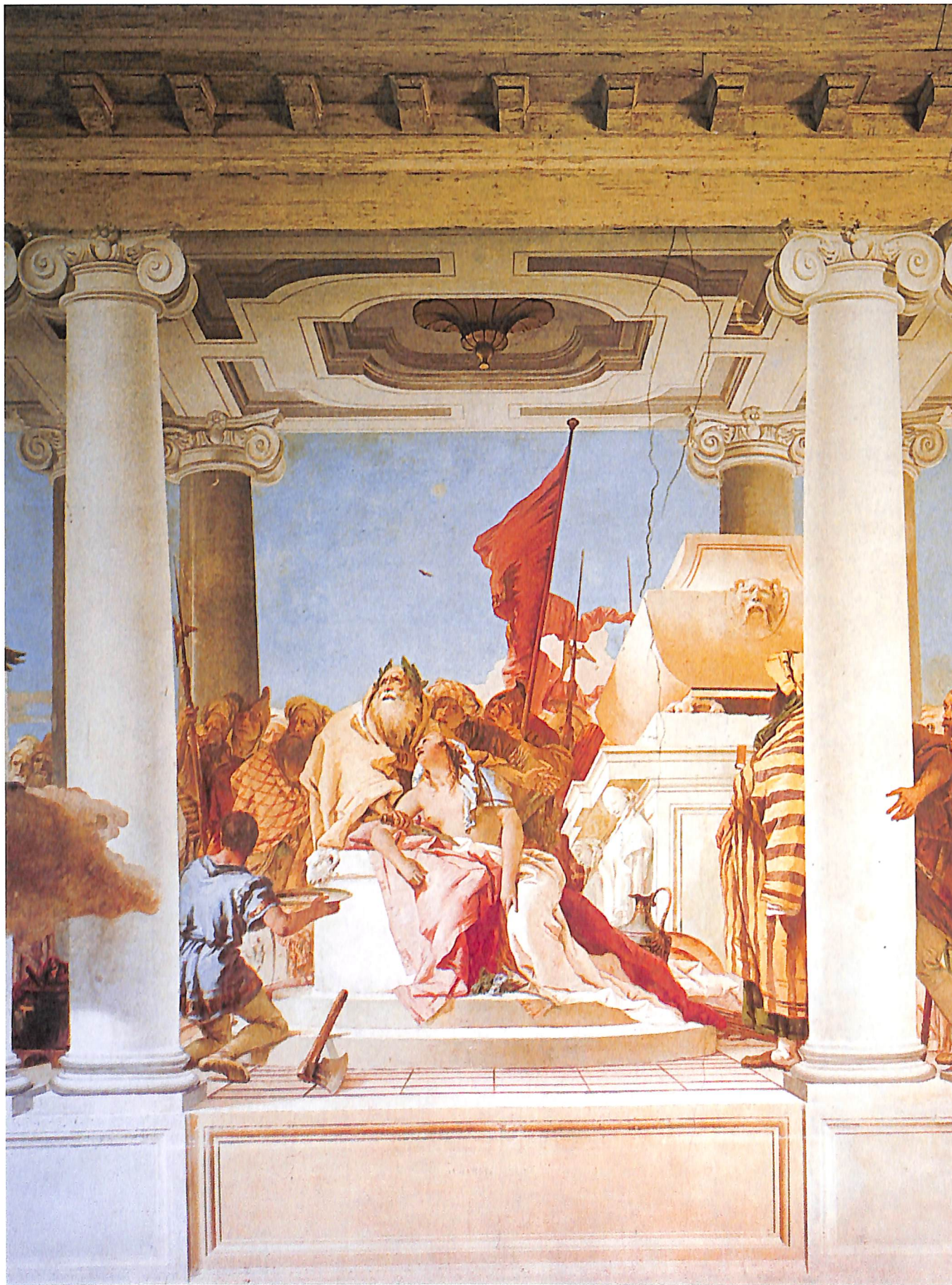
وعلى الرغم من أن أهداف تيبولو قد نالها بعض التغيير على امتداد عمره إلا أن العناصر الأساسية لأسلوبه بقيت كما هي ، فمزالنا نستمتع بقدراته الفذة على مخادعة البصر ، وتركيزه الذي ألفناه على بظلة الموضوع المصوّر ، ثم على نفس الجو الخيالي الحالم الذي انفرد به وطالما استخدمه في أعماله الزخرفية السابقة ، على نحو ما نرى في لوحة « الإسكندر وقمبيز في مرسم الفنان أيليليس » ( لوحة ١٥١ أ ، ب ، ج ) ، ولوحة « الإسكندر يطلق سراح أم الملك دارا وأسرته » ( لوحة ١٥٢ أ ، ب ) ، ولوحة « زنوبيا [ الزباء ] ملكة تدمر وهي تدير المعركة ضد الفيالق الرومانية وتصدر توجيهاتها لقادة جيشها » ( لوحة ١٥٣ أ ، ب ) ، ولوحة « رقصة المينويت »<sup>(٢٨)</sup> ( لوحة ١٥٤ ) .





لوحة ١٤٦. تيبولو  
[بمشاركة ابنه  
دومنيكو] حفل  
زفاف فريدريك  
بارباروسا وبياتريس  
البرجندية. قصر  
الأمير - الأسقف.  
فورتزبورج





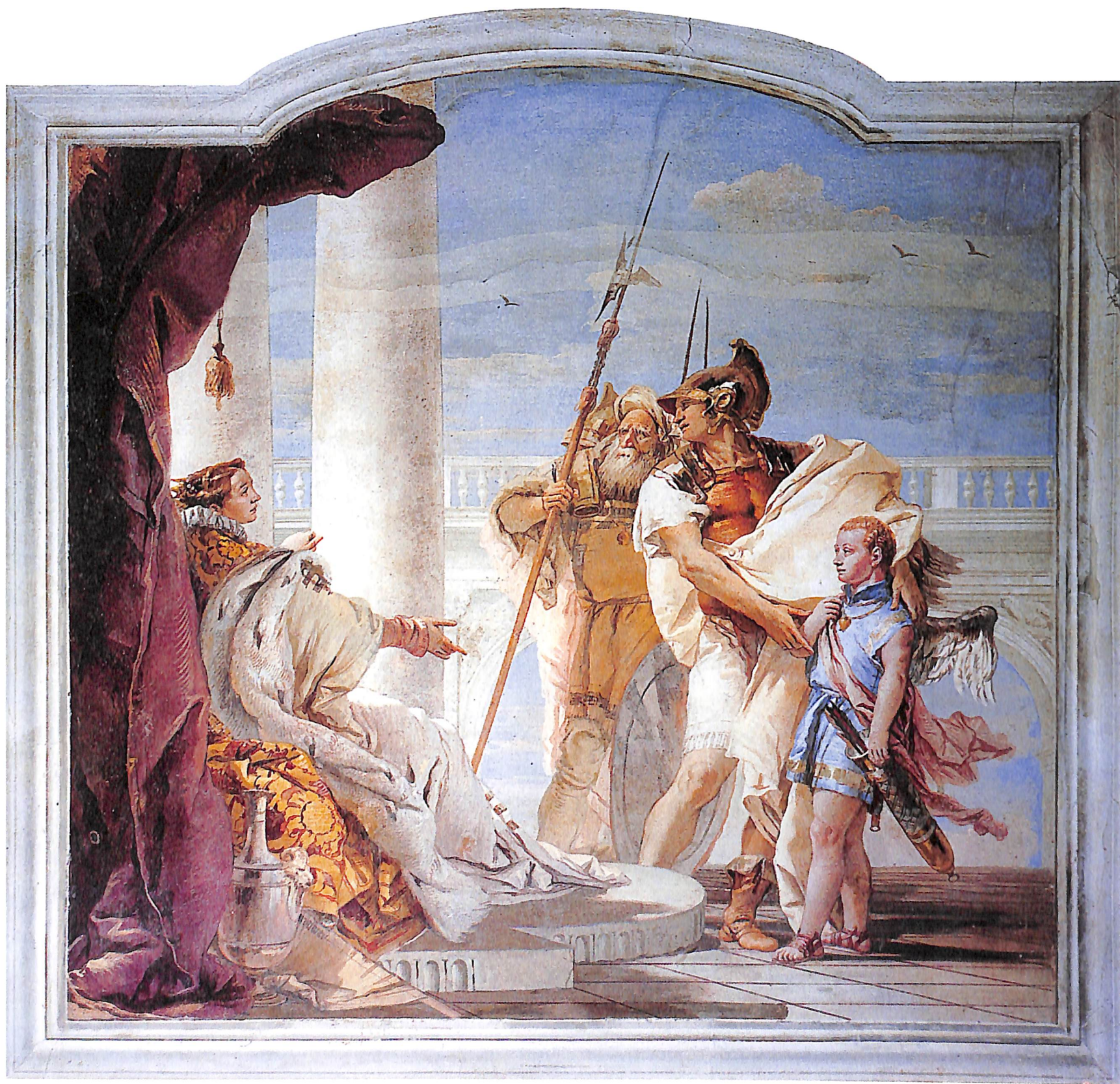
لوحة ١٤٧. تيبولو: التضحية  
بإفيجينيا. فيلا فالارينا. فشنزا





لوحة ١٤٨. منير فالحول دون  
أخيل والفتك بأجامنون.  
فيللا فالمارينا. فتشزا



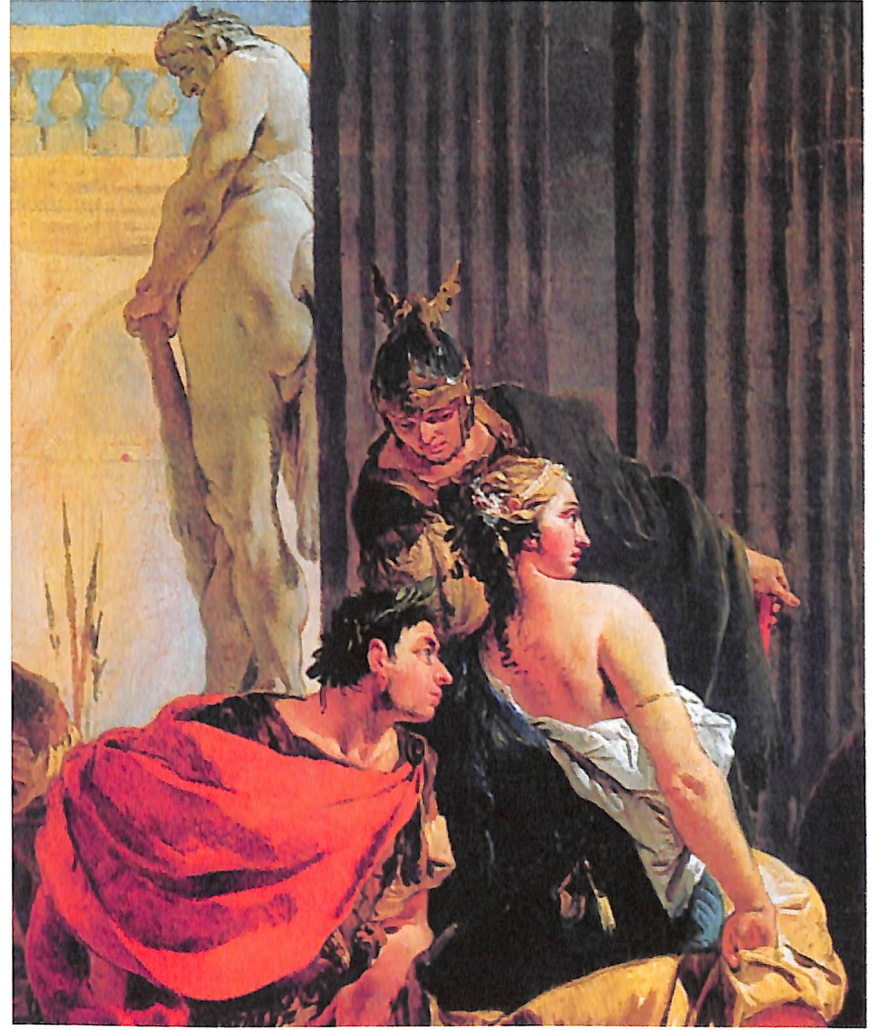


لوحة ١٤٩. تيسولو: البطل آينياس يقدم ابنه أسكانيوس في هيئة كيوييد إلى ديدو ملكة قرطاج فيلا فالمارينا. فثشنرا



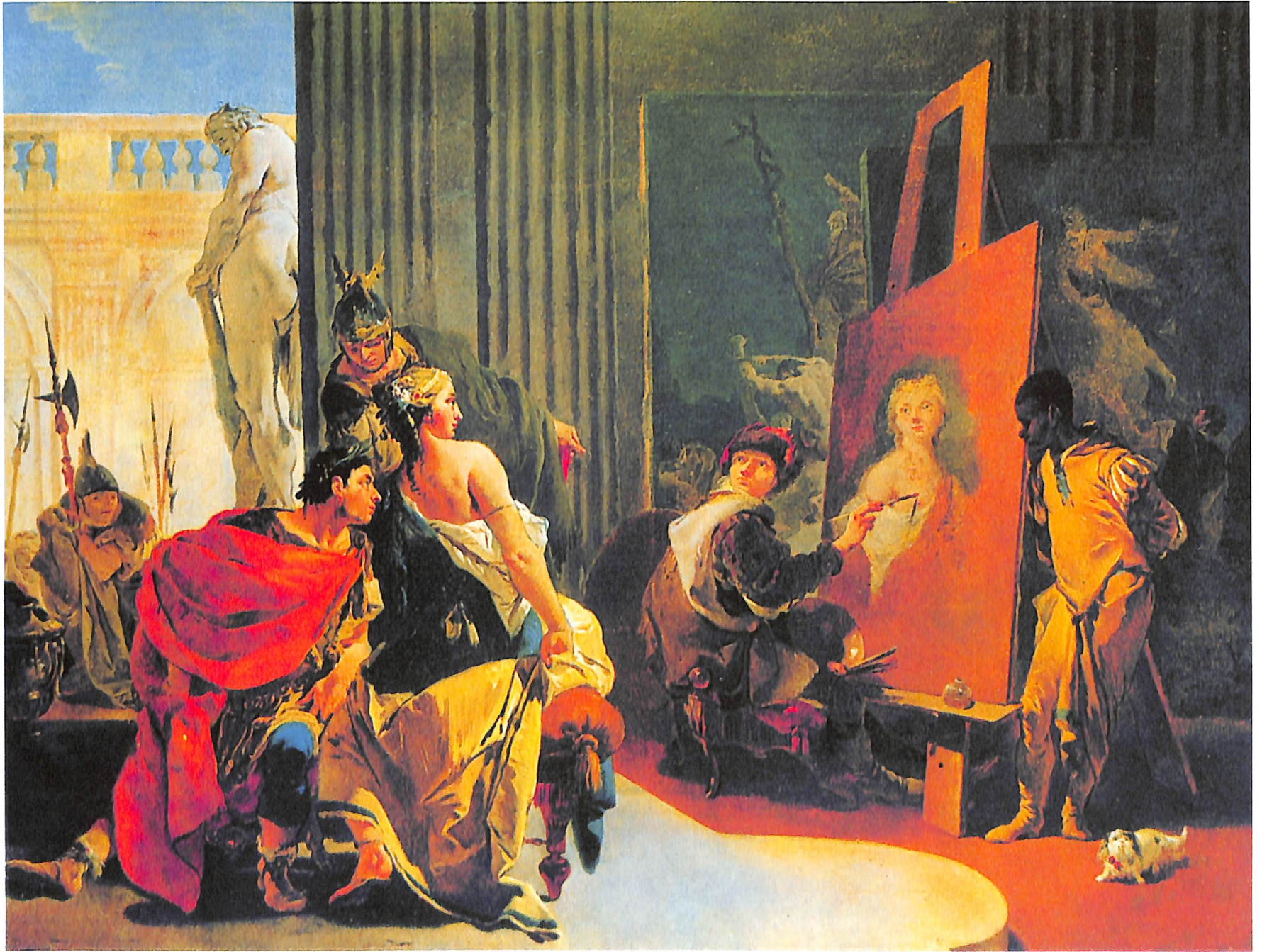


لوحة ١٥١ ب. تيبولو: الإسكندر وقمبيز في مرسوم الفنان آيبليليس. تفصيل



لوحة ١٥١ أ. تيبولو: الإسكندر وقمبيز في مرسوم الفنان آيبليليس. تفصيل





لوحة ١٥٠. تيبوللو: الإسكندر وقمبيز في مرسوم الفنان آبيليس. متحف الفنون الجميلة. مونتريال





لوحة ١٥٢ ب. تيبولو:  
الإسكندر يطلق سراح  
أم الملك دارا. تفصيل





لوحة ١٥٢ أ. تسيپولو: الإسكندر يطلق سراح أم الملك دارا. قبلا كوردلينا. مونتيكيو.









لوحة ١٥٣ أ. تيبولو: زنوبيا ملكة تدمر تدير المعركة ضد الفيالق الرومانية، وتصدر توجيهاتها لقادة جيشها. الناشونال جاليري. واشنطن

لوحة ١٥٣ ب. تيبولو: زنوبيا ملكة تدمر. تفصيل





لوحة ١٥٤. تيبولو: رقصة المينوي. متحف اللوفر.



كذلك واصل تيبولو استخدام الأسلوب الروبزي في الوقت الذي عادت دوائر التنوير إلى أسلوب الفنان پوسان على نهج مانشاهده في لوحة « فينوس في المرأة » ( لوحة ١٥٥ ) ، ولوحة « جوبيتر وداناي » ( لوحة ١٥٦ ) ، ولوحة « فينوس والزمن » ( لوحة ١٥٧ ) ، ولوحة نيتون رب البحار يهدي رمز مدينة البندقية كنزاً « ( لوحة ١٥٨ أ ، ب ) ، ولوحة « انتصار زفيروس وفلورا » ( لوحة ١٥٩ ) ، ولوحة « عيد الفلوراليا أو مملكة فلورا » ( لوحة ١٦٠ ) . وفلورا هي ربّة الربيع والزهور والحدائق عند الرومان تقابلها كلوريس عند الإغريق . ويقال إنها كانت في الأصل عاهرة تخلّت عن ثروتها الضخمة التي جمعتها من ممارسة الدعارة بعد تقاعدها لصالح الشعب الروماني الذي انبرى يكرّمها سنوياً بإقامة احتفال كبير يحمل اسمها . وكان تاتئوس ملك السابين أول من شيد لها معبداً في مدينة روما ، وجاء في بعض الأساطير أنها تزوّجت زفيروس إله الريح الذي كرّسها ربّة موشحة الجسد بالزهور ، كما كانت تبدو في صورها ذات شباب خالد . وكانت طقوس هذا العيد تقام في روما تحت اسم « الفلوراليا » حيث تقدّم فيه مشاهد دائرة تغلي بشتي ألوان المجون والفجور . ويروى أن السنسور كانوا عضو الشيوخ المشهور قد حضر ذات مرة أحد هذه الاحتفالات ، وحين لاحظ أن تواجده المهيب قد أخرج الجمهور وأربك الممثلين والممثلات غادر المكان منسحباً يواكبه تصفيق الجمهور أثناء خروجه تقديرًا لتصرّفه هذا لإعطائهم حرية العبث علي هواهم . وتبدو فلورا في لوحة تيبولو مستلقية فوق عربة يجرّها ولدان الحب المجنّحون ، تتقدّمها راقصة وتتبعها مغنية وضاربة علي الدفّ ، ويحلّق كيوييد إله الحب فوقها ، بينما يتسابق القادة علي تقديم باقات الزهور إليها .

وكان راعي الفن الكونت برول Brül الألماني قد عهد إلى تيبولو في عام

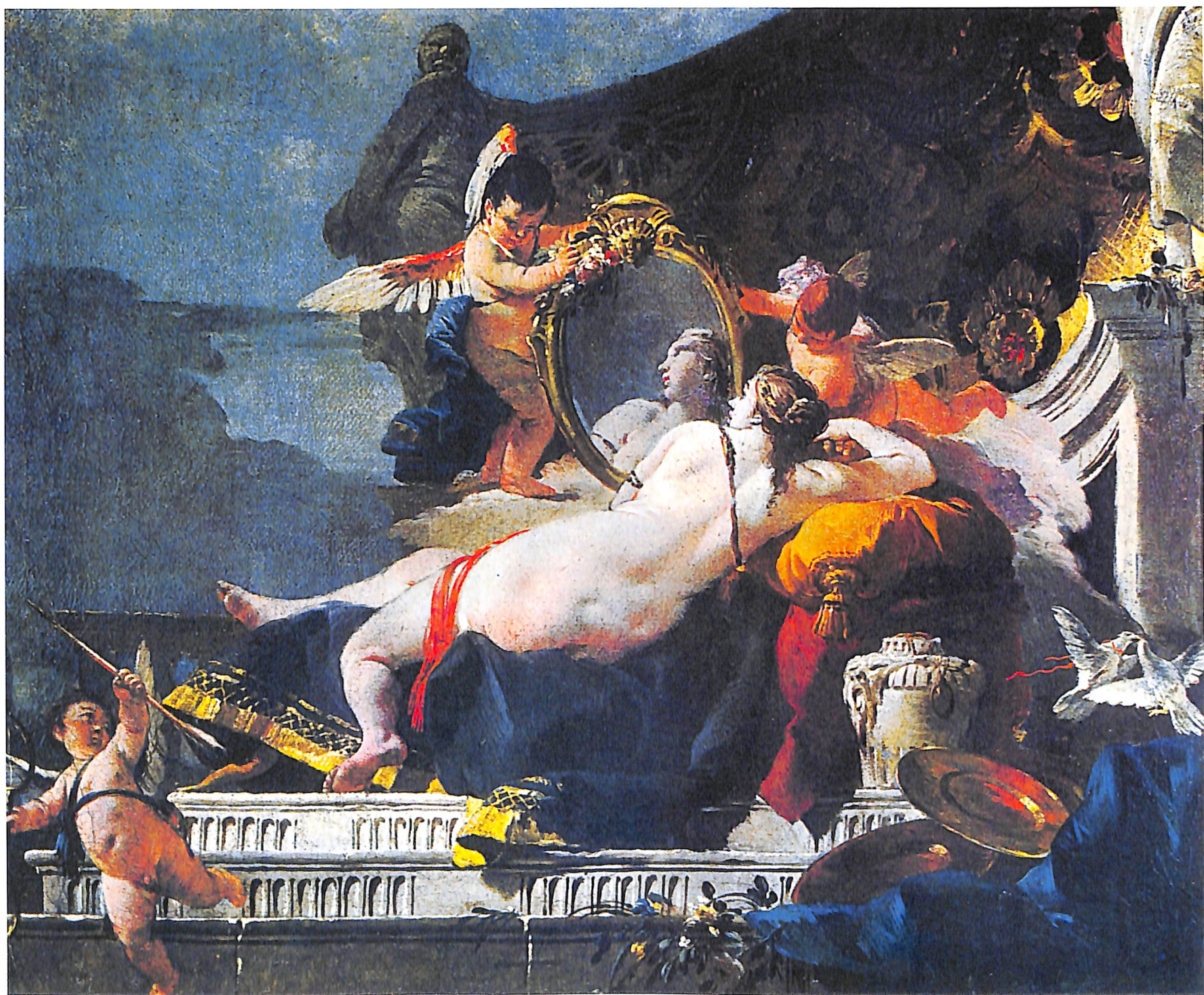


١٧٤٣ - عن طريق وسيط يدعى ألباروتي - برسم هذه اللوحة التي تتوسطها نافورة بديعة كانت بقصر الكونت ، نحتها الفنان الإيطالي لورنزو ماتيللي . وما إن فرغ تيبولو منها حتي نقلها بعد عام واحد إلى درسدن ، ثم انتقلت إلى حوزة أوغسطس الثالث ملك بولنده . ولما كان الوسيط ألباروتي مولعاً بفن التصوير الفرنسي ، فقد جاءت هذه اللوحة بناء على توصيته متأثرة بروح التصوير الفرنسي إلي حد بعيد .

على أن تيبولو لم يتوقف عن تصوير الموضوعات التوراتية والمسيحية مثل لوحة « جمع المن » ( لوحة ١٦١ ) ، ولوحة « ظهور الملاك لساره ولزوجها إبراهيم » ( لوحة ١٦٢ أ ، ب ) ، ولوحة « التضحية بإسحاق » ( لوحة ١٦٣ ) ، ولوحة « ظهور الملاك لهاجر وطفلها اسماعيل في البرية » ( لوحة ١٦٤ ) ، ولوحة « موسى يرفع حية من نحاس بعد وضعها على راية » ( لوحة ١٦٥ ) ، ولوحة « سالومي تشهد قطع رأس يوحنا المعمدان » ( لوحة ١٦٦ ) . وكان هذا القديس قد لام هيرودس ملك اليهود علي زواجه بهروديا امرأة أخيه فنقمت عليه وحثّت ابنتها سالومي علي أن ترقص أمام الملك الذي كان معجباً بها لكي تطلب منه رأس يوحنا المعمدان فاستجاب لطلبها وقدم إليها رأسه في صحن .

وانكبّ تيبولو يعمل في لوحاته الزخرفية ذات المقياس الكبير بهمة ونشاط وبراعة متنقلاً ما بين قصر كا - رترونيكو بالبندقية وقصر كانوسا بفيرونا . وكان آخر عمل اضطلع به في إيطاليا هو زخرفة سقف





لوحة ١٥٥. تيتيولو: فينوس في المرآة. مجموعة خاصة. ميلانو





لوحة ١٥٦. تيسپولو: چوپيتر وداناي. معهد تاريخ الفنون. ستوكهولم





لوحة ١٥٨. تيبولو: نبتون إله البحار يُهدي كنزاً لرمز مدينة البندقية (تفصيل). قصر الدوج. البندقية

لوحة ١٥٨. تيبولو: نبتون إله البحار  
يُهدي كنزاً لرمز مدينة البندقية  
(تفصيل). قصر الدوج. البندقية









لوحة ١٥٩. تيبولو:  
انتصار زفيروس وفلورا.  
كا - رتزونيكو. البندقية





لوحة ١٦٠. تيبول: عيد الفلوراليا (أو انتصار فلورا ربة الربيع). متحف الفنون الجميلة. سان فرانسيسكو





لوحة ١٦١. تيبولو: جَمْعُ المَن  
كنيسة أبرشية فيرولا نوفا





لوحة ١٦٢ أ، ب. تيبوللو: ظهور الملاك لساره ثم لإبراهيم. قصر أوندلين. البندقية





لوحة ١٦٣. تيسولو: التضحية بإسحاق. الأوسبيتالييتو بالبندقية









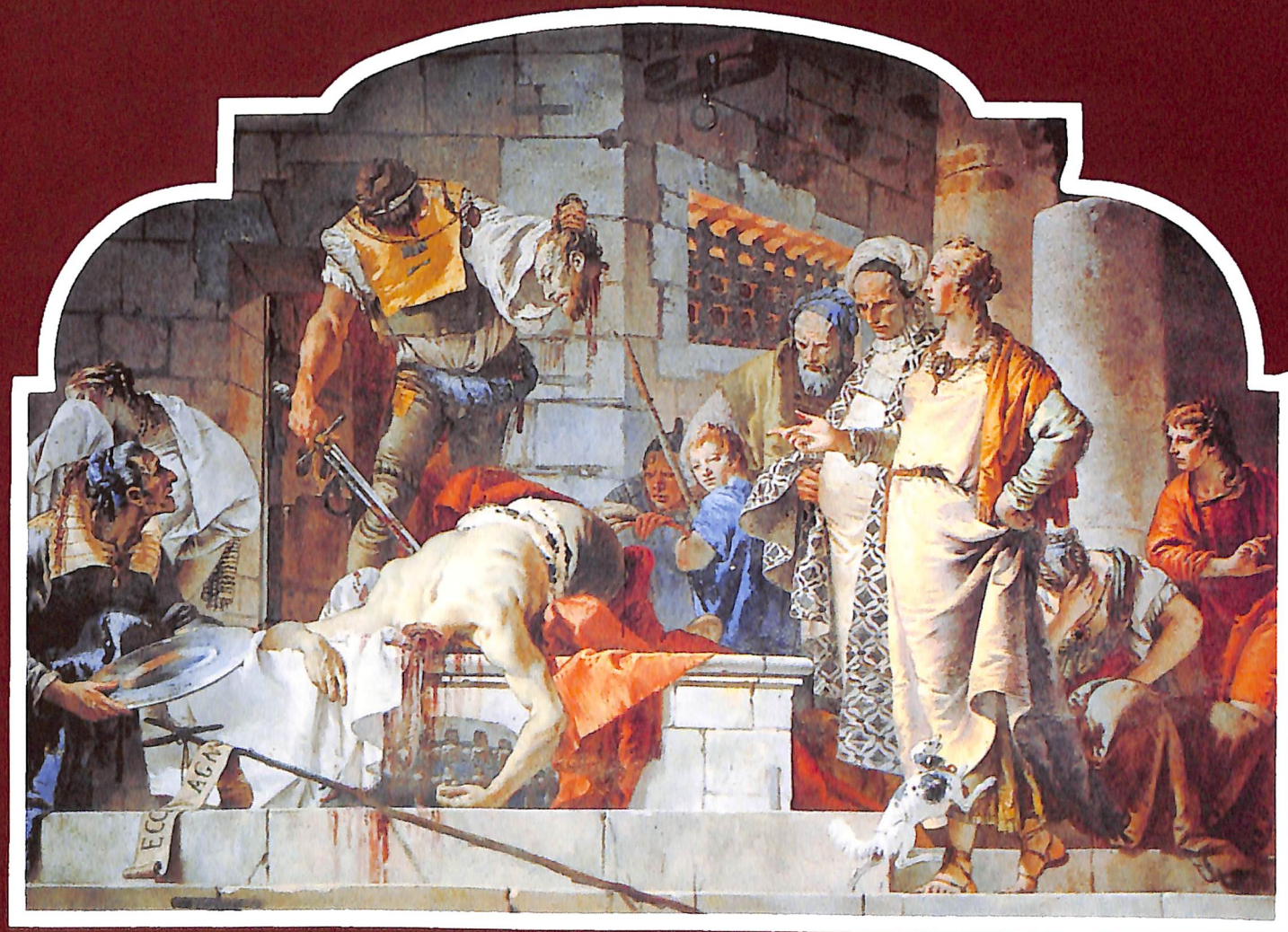
لوحة ١٦٤. تيبولو: ظهور الملاك لهاجر وطفله إسماعيل في البرية. سكولا سان روكو. البندقية





لوحة ١٦٥ أ، ب. تيبولو: موسى يرفع حية من نحاس لبني إسرائيل. متحف الأكاديمية بالبندقية





لوحة ١٦٦. تيسولو: سالومي تشهد قطع رأس يوحنا المعمدان. كاپيلا لوكيوني. برجامو





لوحة ١٦٧. تيبولو: تأليه أسرة بيزاني. فيلا بيزاني. ستر

Caprici لتيبولو . غير أن هذه الصور لم تظهر بالتقدير الجدير بها إلا مع نهاية القرن التاسع عشر ، ثم في منتصف القرن العشرين حين أقيم معرض شامل لأعمال تيبولو عام ١٩٥١ في مدينة البندقية ضمّ عددا من صوره المطبوعة بطريقة الحفر من المجموعة المسماة « بالدعابات » وتلك المسماة « بالنزوات » .

وتكشف « الدعابات » عن أسلوب شديد التنوع مما يجعلنا نفترض أنها رسمت على امتداد سنين طويلة استغرقت السنوات الثلاثين الأخيرة من حياته . وقد تميّزت المرحلة الأخيرة من « الدعابات » بخطوطها المتكسرة الراجفة والمنقطة . ومن العسير الوقوف على الأفكار التي كانت تراود تيبولو وهو يرسم لوحات الدعابات والنزوات بما تضم من شؤون غريبة وإلهات عاريات وسحرة وحيوانات خرافية وجماجم وعظام . وأغلب الظن أنها شطحات يحاور الفنان نفسه من خلالها ، فليس ثمة ما يريد الفنان إفشاءه أو الكشف لنا عنه ، ولا ننسى أن ما كان يطلق عليه اسم « الموضوعات السوداء » مثل السحر ، كان بدعة العصر خلال القرن الثامن عشر سواء في الأدب أو المسرح ، فجاءت لوحات « الدعابات والنزوات » انسياقاً وراء هذا التيار السائد . وما من شك في أن ثمة صلة تربط بين مجموعتي الدعابات والنزوات ، وإن تميّز كل منهما بخاصيته . وقد أثّرت هاتان المجموعتان علي العديد من فناني القرن الثامن عشر مثل فراجونار ودوميه في فرنسا ، وجويا في إسبانيا الذي قدّم لنا بدوره « نزواته » المرتبطة بهذا الاتجاه نفسه .

فيلا بيزاني في ستر Strà ( لوحة ١٦٧ ) الذي فرغ منه عام ١٧٦٢ ، وكان موضوعه بطبيعة الحال أن جنة الفردوس هي مآلنا جميعاً وبصفة خاصة مآل أفراد أسرة بيزاني . فلم يقتصر تيبولو في الإعلاء من شأنهم على استخدام رموز النصر المألوفة بل لجأ إلى تصوير أفراد الأسرة بأشخاصهم منفرجي السيقان يعتلون السحب يواكبهم رمزا الفضيلة والفنون ، على حين تبوّق رمز الشهرة بنفيرها في منتصف المشهد الترنيمة الأخيرة في لحن الروكوكو ، محاولة لم الشمل في آخر محاولة لاستنهاض ما كان يعدّ آنذاك قمة العبث . وتكشف أعماله الأخيرة عن نزوعه نحو الألوان الرقيقة ترسمها يد راعشة وفق ما نلاحظ في لوحة « عبور العائلة المقدسة إحدي البحيرات أثناء هروبها إلي مصر في قارب يقوده ويرعاه ملا كان مجنّحان » ( لوحة ١٦٨ ) . وعندما استدعى كارل الثالث ملك إسبانيا تيبولو لتزيين جدران القصر الملكي بمدير كان الملل قد بدأ يتسرّب إلى نفسه على الرغم من أنه قد استخدم فرشاته ببراعة مذهلة لم يزعمها كّر الأيام ، غير أن جاذبية التعبير التي عهدناها منه في فورتزبرج ما لبثت أن خذلته ( لوحة ١٦٩ ، ١٧٠ ) . ومات تيبولو عام ١٧٧٠ بعد أن سما بفنه إلى الذرى خلال حقبة أوج طراز الروكوكو في النصف الأول من القرن الثامن عشر .

وإلى جوار زخارفه الخالدة الشهيرة في شتى القصور ولوحات الهياكل في مختلف الكنائس رسم تيبولو العديد من البورتريهات المتخيّلة لصبايا حسناوات أسند إليهن أديراً تميّزن مثل لوحة « الحسناء ذات المروحة والمعتمة بالقبعة المثالثة الأركان » ( لوحة ١٧١ ) ، ولوحة « الحسناء عازقة الماندولين » ( لوحة ١٧٢ ) ، ولوحة « الحسناء والبغاء » ( لوحة ١٧٣ ) ، كما رسم رؤوساً لشخص شرقية ( لوحة ١٧٤ ) والعديد من الرؤوس الخيالية « Teste di fantasia » ( لوحة ١٧٥ ) . وأبدع عدداً غفيراً من العجالات التخطيطية ( لوحات ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ) والرسوم غير المكتملة .

وقد ظهرت صور تيبولو المطبوعة بطريقة الحفر الحمضي Aqua Forti على النحاس التي ضمّنها مجموعتين هما « الدعابات والنزوات » Caprice e scherzi في أربعينات القرن الثامن عشر ، وتميّزت بالمهارة الفائقة والخيال الخصيب ( لوحات ١٧٩ - ١٨٠ ) . وقام زانيتي Zanetti الخبير الذوّاقة الذي لعب دوراً رئيساً في النهوض بفنون البندقية وثقافتها خلال هذا القرن بنشر عدد من الصور في عام ١٧٤٣ لعدد من الفنانين من بينها عشر صور من مجموعة « النزوات





لوحة ١٦٨. تيتولو: عبور العائلة المقدسة  
إحدى البحيرات أثناء هروبها إلى مصر  
في قارب. المتحف القومي بلشونيه





لوحة ١٧١. تيتيولو: الحسنة المعتمرة بالقبة الثالثة الأركان تحمل مروحة. الناشونال جاليري. واشنطن





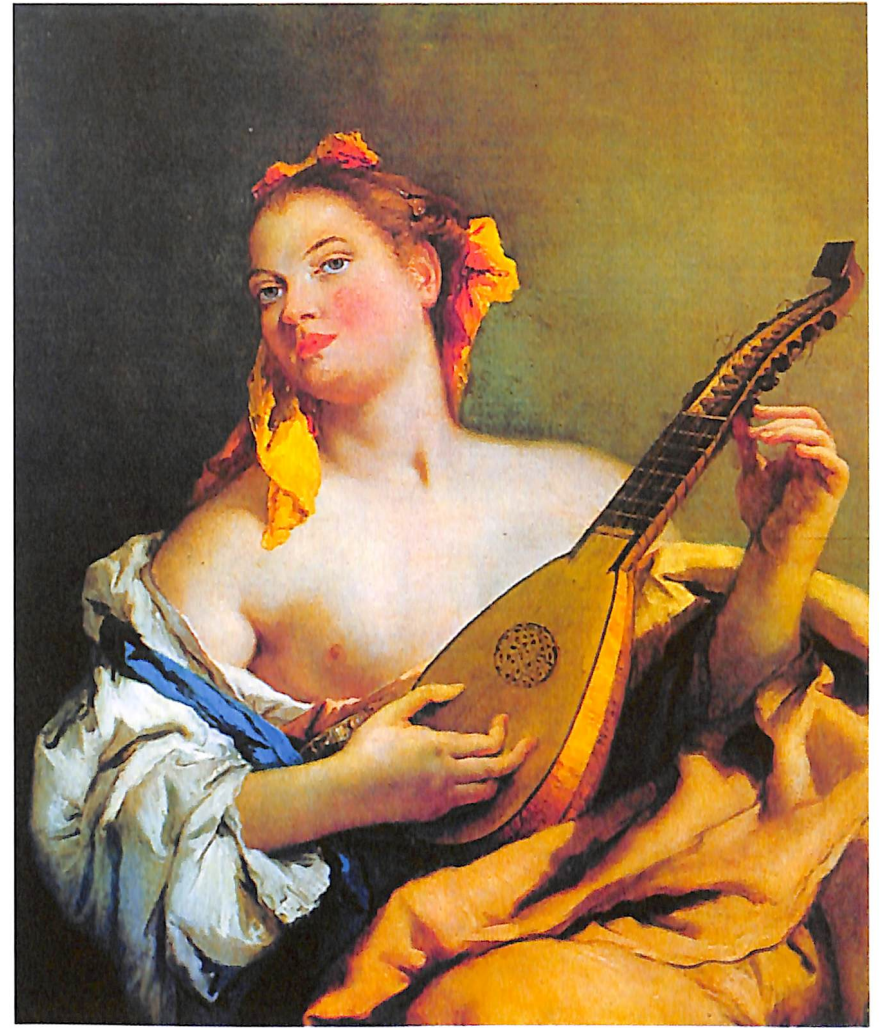
لوحة ١٦٩. تيبولو: أمجاد  
إسبانيا. القصر الملكي بمدريد





لوحة ١٧٠. تيبولو:  
أعجاد إسبانيا. القصر  
الملكي بمدريد





لوحة ١٧٢. تيبولو: حسناء تعزف الماندولين. متحف الفنون. ديترويت



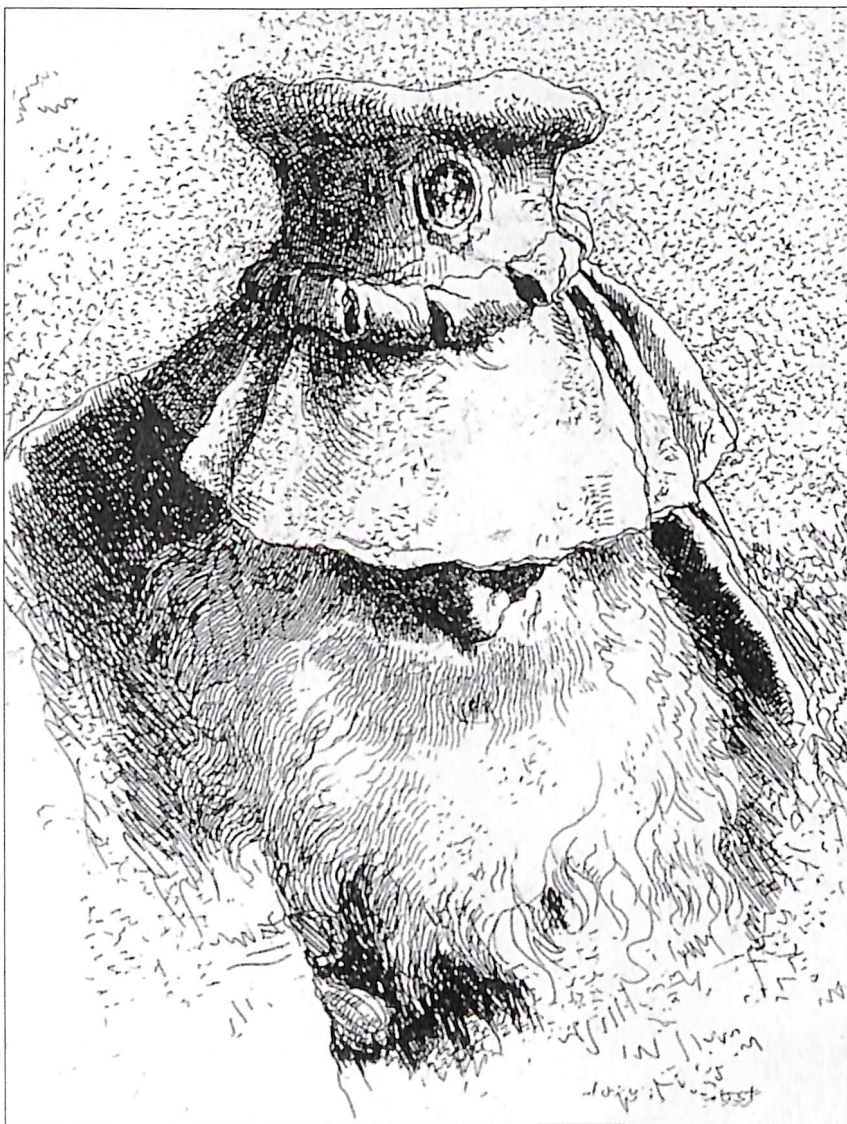
لوحة ١٧٣. تيبولو: الحسناء والبيغاء. المتحف الأشولي. أكسفورد





لوحة ١٧٤. تيبوللو: رأس رجل شرقي. متحف الفنون الجميلة. سان دييغو





لوحة ١٧٥. تيبولو: رأس خيالي لشيخ ملتج يرتدي قلنسوة من اللباد



لوحة ١٧٦. تيبولو: الأفاق. متحف قطالونيا للفنون الجميلة. برشلونه





لوحة ١٧٧. تيبوللو: مطبخ بولشنيلا. مجموعة خاصة. باريس



لوحة ١٧٨. تيبوللو: بولشنيلا يُساق متهمًا. مجموعة خاصة شيكاغو





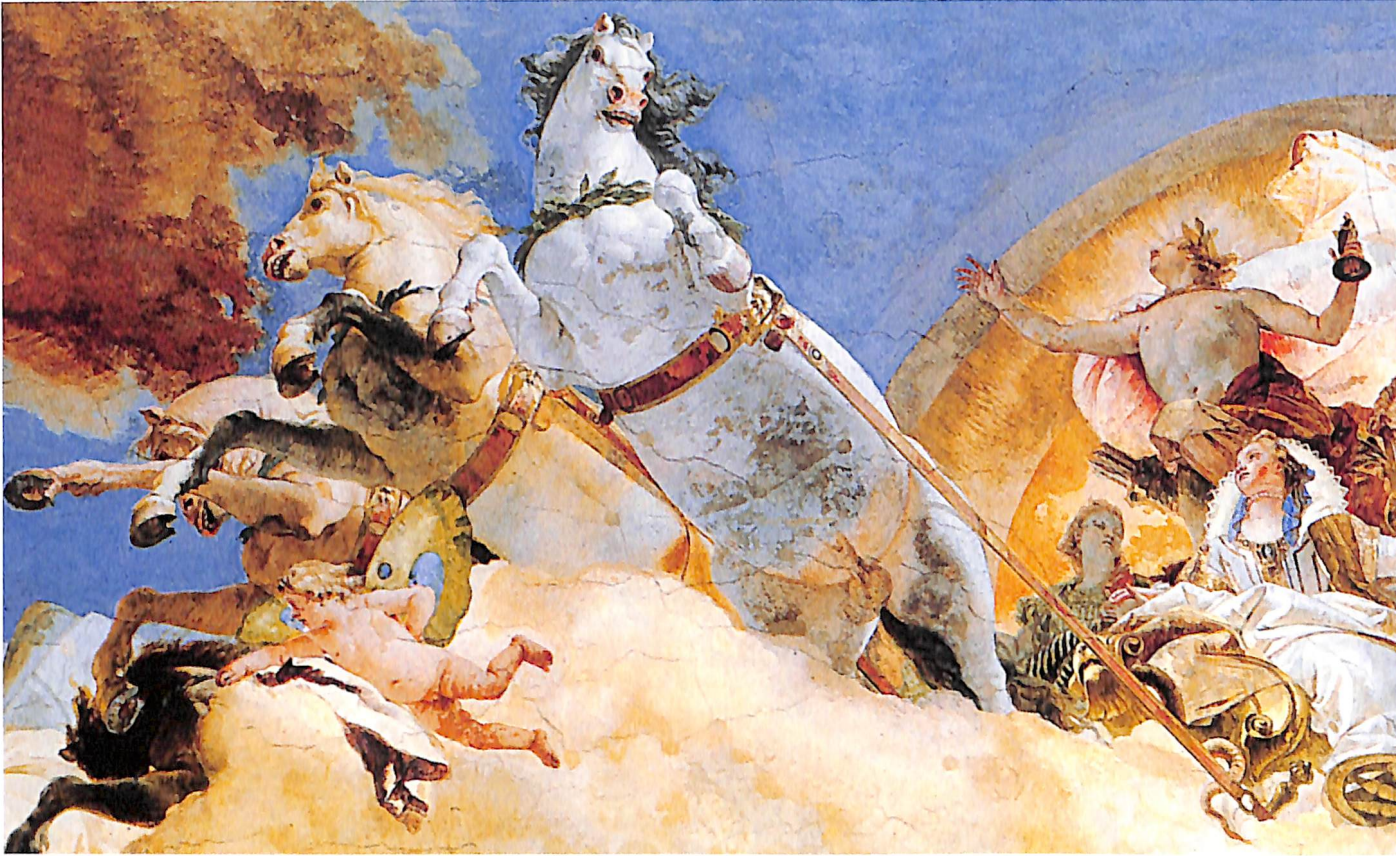
لوحة ١٧٩. تسيولو: پولتشينيللا مع ساحرين وحوهم صبية [الدعابات]



لوحة ١٨٠. تسيولو: خمسة شخوص حول الساحر [النزوات]



لوحة ١٨٢. چيان باتيستا تيبولو  
ودومينيكو تيبولو: تفصيل من  
لوحة الإله أبوللو يقود مركبة  
الشمس التي تُقل الملك فردريك  
برباروسا وعروسه بياتريس  
البرجندية إلى القصر الذي  
ستُعقد فيه مراسم زفافهما.  
سقف القاعة الإمبراطورية. قصر  
الأمير - الأسقف. فورتزبورج.



## چيان دومينيكو تيبولو (١٧٢٧ - ١٨٠٤)

الأسقف كارل فيليب جريفنكلو كما سبق القول . وكان المهندس بالتازار نويمان (١٦٨٧ - ١٧٥٣) قد فرغ لتوّه من تشييد مدخل هذا القصر الباروكي ، فعهد إلي چيان باتيستا بتزيين سقفه بلوحات جصّية فاخرة تشيد بذكري التاريخ الديني والديني لتلك الإمارة المتواضعة ، فكانت أول مشاركة لدومينيكو - الذي كان يعمل تحت رعاية أبيه الوثيقة - هي مسؤولية زخرفة أعالي أبواب ثلاثة برموز القارات الأربع حملت إحداها توقيع (لوحات ١٨١ أ ، ب) . وإذ كان من المتعذر على فنان بمفرده الاضطلاع بإنجاز لوحة السقف الفسيح فوق درج الاستقبال الذي حمل ملحمة أبوللو والقارات الأربع المصوّرة ، والتي بلغت مساحتها ألف وثمانمئة متراً مربعاً ، حتى بالنسبة لفنان عظيم الكفاءة مثل چيان باتيستا دون مساعدة ، فقد عهد تيبولو الأب إلى ابنه دومينيكو بزخرفة بعض أجزائها . وفي هذا القصر ترعرعت موهبة دومينيكو وفرغ من مرحلة تدريبه ومرانه التي انتهت به إلى التسرّب - عن حق وجداره - بعباءة أبيه « مصوّر الزخارف الصّرحية » ( لوحة ١٨٢ ) . وقد احتوى سقف الدّرج - كما رأينا - شأنه شأن جداريات قاعة القيصر علي حصيلته وافرة من الصيغ الزخرفية التي ظل دومينيكو يستخدمها علي مدى نصف القرن التالي ، لاسيما الحيوانات مثل الثيران والحمير والغزلان والفيلة والتماسيح والفهود والأقزام ( لوحة ١٨٣ ، ١٨٤ ) .

چيان دومينيكو تيبولو أقرب أعوان أبيه الفنان الخالد چيان باتيستا تيبولو حتى غدا قاسماً مشتركاً معه في كافة أعماله الأساسية بعد أن لقن عنه أسلوبه المتميّز سواء في لوحاته الجصّية العظمية أو في صوره المطبوعة بطريقة الحفر . وإلى جانب ذلك كان فناناً مبدعاً ظفر بالتقدير والإعجاب عن جدارة لخفة ظله وقدراته التقنية الفذة في مجال الرّسامة التي تمحورت في رسومه الرائعة الغزيرة لشخصية « پانشينيللو » [ پولتشنيللا ] إحدى شخصيات الكوميديا دللّارتي . وقضى القدر بأن يكون دومينيكو الابن الموهوب لأبٍ أعظم موهبة ، وكابن بار ارتضى أن يعيش في ظل شهرة أبيه بينما هو يؤدي إلى جواره دوراً رئيساً ، وقبل الاضطلاع بهذا الدور وبإخلاص لا يتزعزع منذ البداية . ومع ذلك فهو لم يحظ بشهرته الشخصية المستقلة من مشاركته الإيجابية الفعّالة في إنجاز أعمال أبيه الكبرى بقدر ما حظى بها من روعة أعماله هو الخاصة . وقد رافق دومينيكو وشقيقه الأصغر لورنزو أباهما عندما توجّه إلى فورتزبورج بمقاطعة فرانكونيا الألمانية ، وكان چيان باتيستا وقتئذٍ أعظم مصوّر اللوحات الجصّية في أوروبا فدعى لزخرفة قاعة القيصر Kaiser - Saal [ قاعة الولائم الرسمية ] في مقرّ الأمير - الأسقف كارل فيليب جريفنكلو كما سبق القول . وكان المهندس بالتازار نويمان (١٦٨٧ - ١٧٥٣) قد







لوحة ١٨١ ب. دومينيكو تيبوللو: رمز أفريقيا. فريسك أحادي اللون. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٨١ أ. چيان باتيستا دومينيكو تيبوللو: رمز آسيا. فريسك أحادي اللون. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٨٤. دومينيكو تيبوللو: المتفرجون يطلون على الفهود في قفصها.  
رسم بجزر السبيا البني. مجموعة همان. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٨٣. دومينيكو تيبوللو: ثور هاجع وحماران. مجموعة روبرت همان.  
متحف المتروبوليتان



خلال الخمسة عشر عاماً الأخيرة من حياته . ويمكن تصنيف هذه الرسوم في مجموعات أربع هي الموضوعات الدينية ، والموضوعات الدنيوية ، والموضوعات المعاصرة ، وموضوع « بانشينيللو » . وكانت وسيلة دومينيكو المفضلة في الرسم هي غمس ريشته في حبر « السيبيا » البني الشديد القتامة متدرجاً في تخفيفه بالماء إلى أن يصل بالسائل المخفف إلى درجة لون « الأهرة » ، ثم يقوم بتمرير لمسات باهتة فوق السطح الأبيض بالطباشير الأسود كي يظهر من خلال ذراته على ما يشبه الغلالة الظلية الشفيفة التي يتعدّر تحقيقها بالألوان المائية .



لوحة ١٨٥ . دومينيكو تيبولو : مانداران يترىض . فريسك . فيلا فالمارانا . فشنزرا

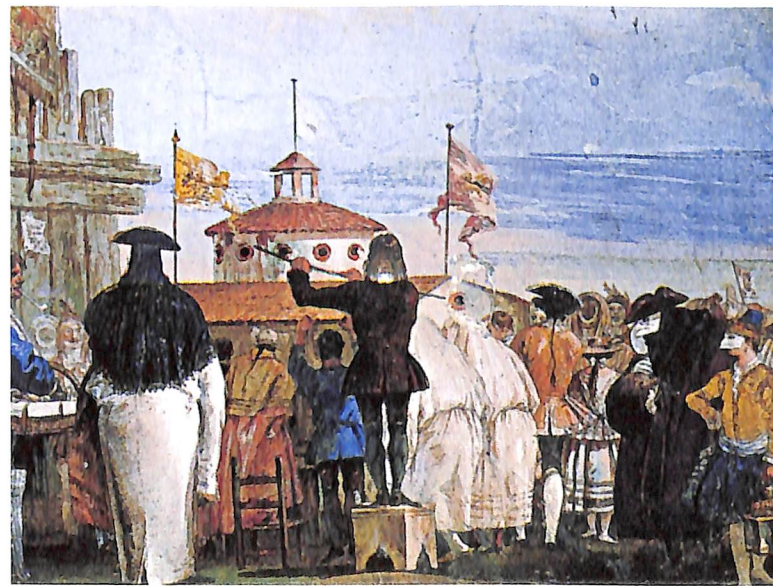
وقد استلهم دومينيكو رسومه من مصادر عدة بما في ذلك لوحات أبيه المصوّرة ورسومه وكذا من تصميماته هو الشخصية وعجالاته السابقة ، فضلاً عن المجموعة الثرة من الصور المطبوعة بطريقة الحفر التي كانت يقتنيها كل من الأب والإبن . وأسوق من بين الرسوم الدينية لوحتين من سلسلة هروب العائلة المقدسة إلى مصر ( لوحة ١٨٧ ، ١٨٨ ) . كما أسوق من بين اللوحات الأسطورية والثنية رسوماً تغلب عليها السمة النحتية سواء في موضوعها أو في تكوينها الفني ، مثل لوحة « هرقل يرفع أنطاوس عن الأرض » ( لوحة ١٨٩ ) ، ولوحة « ليذا وطائر البجع » ( لوحة ١٩٠ ) ، ولوحة « الساتير يقود جواد ساتيرة تحتضن طفلها » ( لوحة ١٩١ ) ، ولوحة « قنطور يختطف إحدى الحوريات » ( لوحة ١٩٢ ) .

ومن بين رسوم المشاهد الشرقية أعرض لوحة شيخ شرقي يحطّ رحاله للراحة ( لوحة ١٩٣ ) . ومن الملاحظ أن المشاهد الشرقية قد ظهرت في منجزات دومينيكو منذ البداية ، مثلما تجلّت أيضاً في أعمال جيان باتيستا تيبولو سواء في لوحاته المصوّرة أو في رسومه أو في صوره المطبوعة بطريقة الحفر . وانفرد فرسان دومينيكو الشرقيين الذين اعتاد أن يطلق عليهم اسم الباشوات أو الأتراك بشواربهم المفتولة الطويلة وعمائمهم المريشة ، كما تميّزت أشكال خيلهم بأنها عربية أصيلة .

أما الموضوعات التي كانت تجتذب اهتمام دومينيكو وتغريه برسمها أكثر من غيرها فهي مشاهد الحياة المعاصرة والفلاحين والعجّز ( لوحة ١٩٤ ) والنبلاء والبورجوازية الصغيرة وأصحاب الحوانيت والتجار ووسائل الترفيه واللهو والأوضاع الاجتماعية لأهالي البندقية . وكم حفل ذلك العصر بمصادر أدبية لا حصر لها من رسائل وقصائد وتحقيقات ومذكرات تصف بدقة متناهية مناسبات اللهو العاثر التي كان مجتمع

ولم تكن روائع دومينيكو الفنية خلال مرحلة العمل بقورتزبورج صوراً زيتية أو رسوماً ، بل مجموعة صوره الشهيرة المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم « أفكار جديرة بالتصوير حول هروب يسوع ومريم ويوسف إلى مصر » . ويقال إنه أقدم على هذا المشروع لدحض الادّعاء بأنه يقتصر إلى موهبة « الابتكار » التي كانت تعدّ خلال القرن الثامن عشر الدليل الأكيد علي العبقرية الفنية ، ومن هنا كان ظهور هذه المجموعة تفنيداً حاسماً لتلك الفرية . ولا تشكل هذه المجموعة سرداً تاريخياً مسلسلاً لقصة هروب العائلة المقدسة ، كما أنها تضمّ شخصاً جانبية وصيغاً زخرفية مستقلة لا علاقة لها البتّة بما ورد في الأناجيل أو الأسفار المنحولة . ولا نزاع في أن مجموعة صور هروب العائلة المقدسة كانت إرثاً خاصة بمجموعة رسومه الشهيرة المعروفة باسم « الترفيه عن الأطفال Divertimento per li ragazzi » .

وقرب نهاية عام ١٧٥٣ غادر جيان باتيستا ودومينيكو ولورنزو مدينة فورتزبورج عائدين إلى البندقية ، وظل دومينيكو يعيش في كنف أبيه معاوناً كفؤاً وفياً ، مكتسباً استقلالته الفنية داخل مرسم الأب وخارجته ، وإذا هو يشارك أباه في رسم لوحات فيلا فالمارانا الجدارية بفتشنزرا ، فصور دومينيكو مشاهد من ملاحم هوميروس وفيرجيل وآريستو وتاسو ، كما رسم العديد من الحلقات الزخرفية الصينية الطريفة والفكهة ذات النمط الشرقي التي أسفرت عن شيوع بدعة « الشينوازي » بفرنسا وإنجلترا ( لوحة ١٨٥ ) ، فضلاً عن مشاهد الحياة اليومية المعاصرة مثل لوحة « خيال الظل » [ أو صندوق العجائب Peep Show ] بفيللا فالمارانا ( لوحة ١٨٦ ) .



لوحة ١٨٦ . دومينيكو تيبولو : عرض خيال الظل . فريسك . فيلا فالمارانا . فشنزرا

وقد بدأ دومينيكو تيبولو حياته الفنية وانتهى منها « رساماً » . ففي عام ١٧٤٣ - وكان ما يزال في السادسة عشرة من عمره - استهل جهوده الفنية باستنساخ لوحات الفنان تسيانو رسماً ، وبعد خمس وستين سنة قرب نهاية القرن السابع عشر وكان العمر قد تقدّم به - أبدع مجموعة رسومه الرائعة عن الكوميديا دلالاتي حول شخصية بانشينيللو . وإن كانت شهرته مصوراً مبدعاً على مدى العقود السابقة قد سبقت شهرته رساماً متفرداً .

وجميع رسوم دومينيكو التي وقع عليها اختياري للعرض في هذه الإطالة أنجزها بعد عودته من إسبانيا عام ١٧٧٠ ، فضلاً عن رسوم أخرى أنجزها

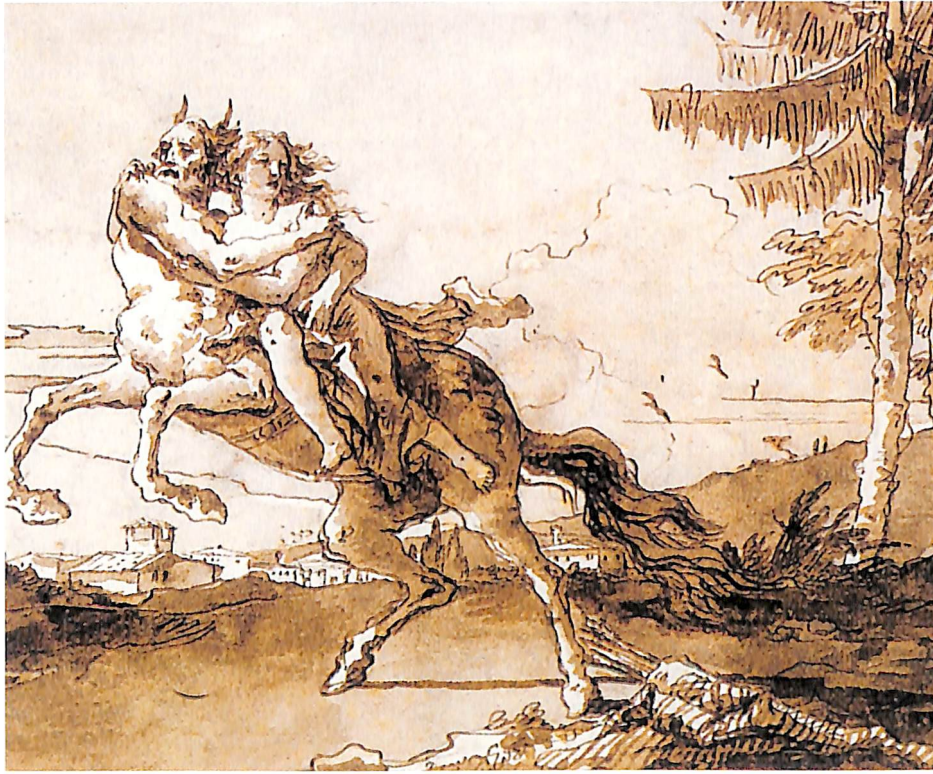


لوحة ١٨٧. دومينيكو تيبوللو: هروب العائلة المقدسة إلى مصر.  
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٨٨. دومينيكو تيبوللو: هروب العائلة المقدسة إلى مصر.  
صورة مطبوعة بطريقة الحفر. متحف المتروبوليتان





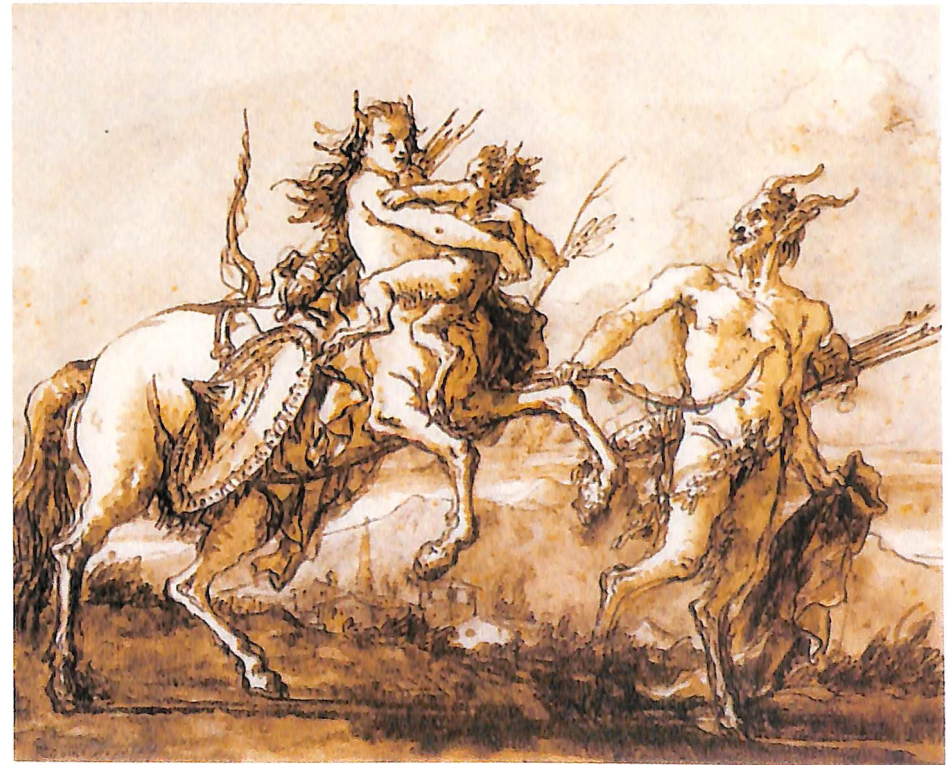
لوحة ١٩٢. دومينيكو تيبولو: قنطور يختطف حورية. رسم بجر السيبيا البني. مجموعة همان. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٩٠. دومينيكو تيبولو: ليذا وطانر البجع. رسم بجر السيبيا البني. مجموعة همان. متحف المتروبوليتان



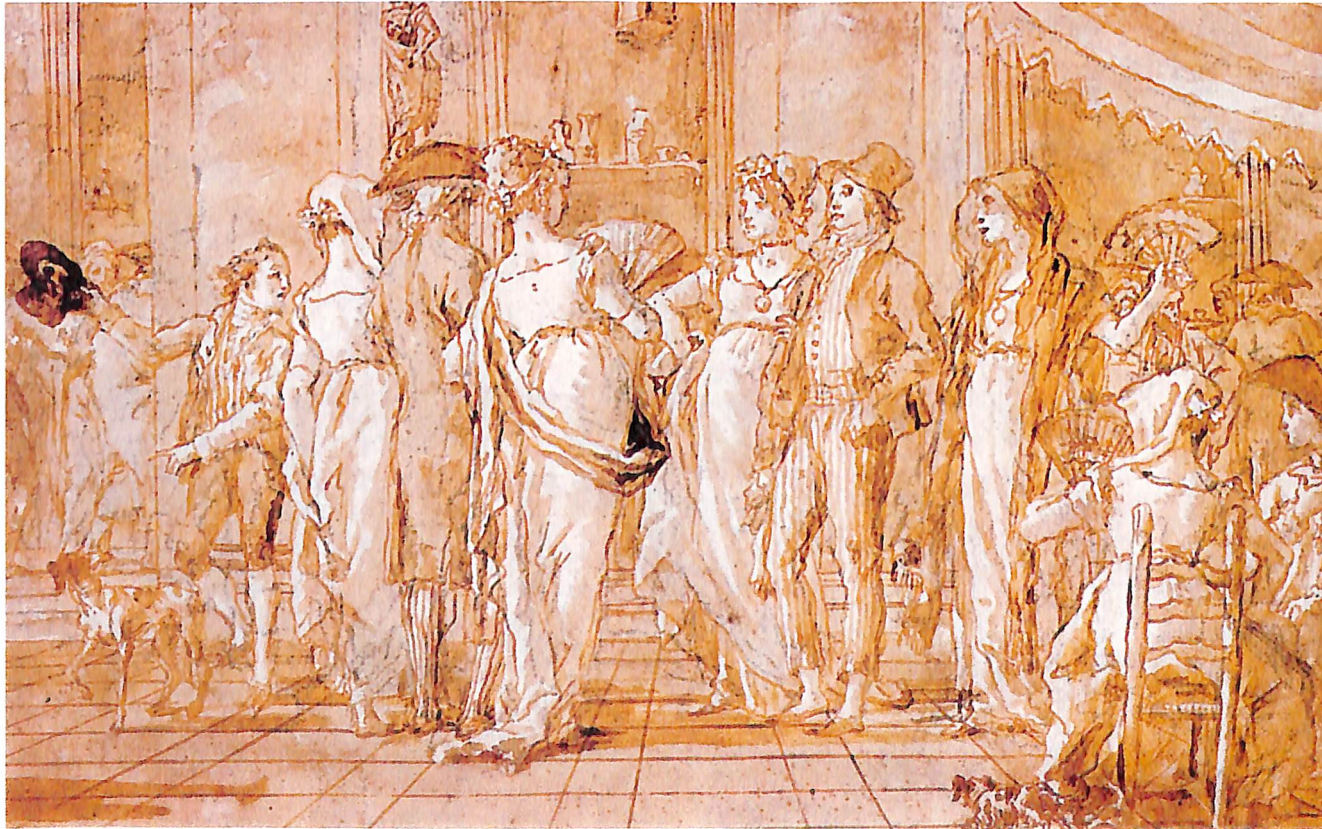
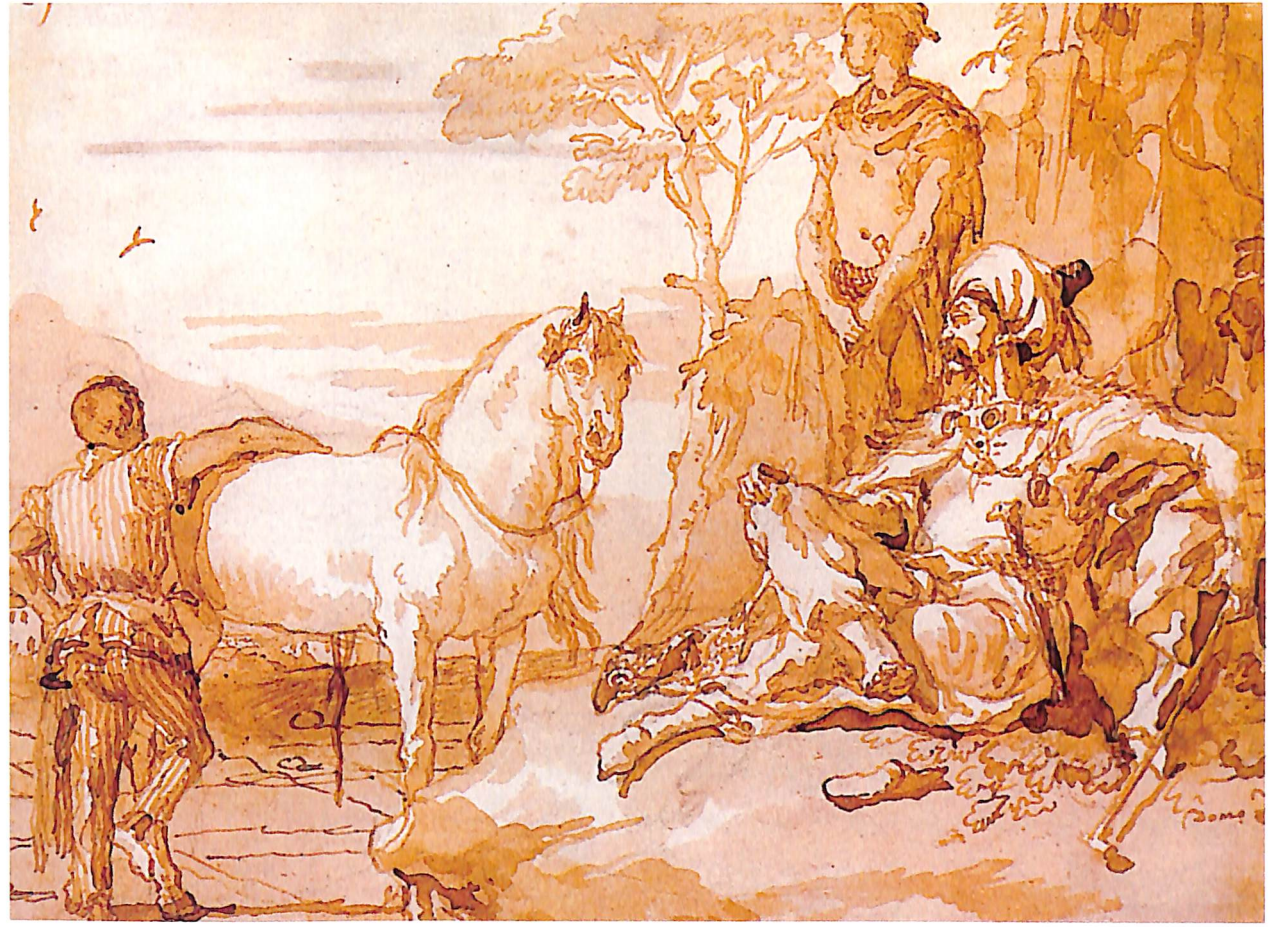
لوحة ١٨٩. دومينيكو تيبولو: هرقل يرفع أنطاوس عن الأرض. رسم بجر السيبيا البني. مجموعة همان. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٩١. دومينيكو تيبولو: ساتير يقود جواد ساتيرة تحمل طفلها. رسم بجر السيبيا البني. مجموعة همان. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٩٣. دومينيكو تيبوللو: شيخ شرقي يحطّ  
رحاله للراحة. رسم بحبر السبيا البني. مجموعة  
هلمان. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٩٥. دومينيكو تيبوللو: البساتين.  
رسم بحبر السبيا البني. مجموعة هلمان.  
متحف المتروبوليتان





لوحة ١٩٤. دومينيكو تيبوللو: مضرب العجر. تصوير بالزيت متحف مينز



لوحة ١٩٦. دومينيكو تيبوللو: سيدات يترينسن بأزياء الشتاء. فريسك بقبلا فالمارانا. فشنزرا

البنادقة الماخن مستغرقاً فيها خلال العقود الأخيرة لجمهورية البندقية ، فكانت خير مرجع لدومينيكو يثبت ويؤيد صحة توثيقه الفني المصور ، ومن هنا لا تكون هذه المواقف التي سجلها رسماً وتصويراً من وحي الخيال . ومن قبله كرس المصور بييترو لوجي حياته الفنية كلها لإنتاج اللوحات المصورة الصغيرة الحجم ، وصور « اللقاءات الودية ومجالس الألفة Conversational pieces الحميمية » وصور أنشطة الطبقة المرفهة المنعمة ، ومشاهد الطريق كما سنرى .

وفي لوحة « ساحة البياتزا » ( لوحة ١٩٥ ) يسجل دومينيكو مجموعتين من الصّحاب ، تتكون كل منهما من شاب أنيق وفناتين ترتديان أفخر ثياب العصر ، تحت بواكي قصر المدعي العام في ميدان القديس مرقص وهم في طريقهم إلى أحد المقاهي . واللوحة تعبير عن أحد مظاهر الحياة في مدينة البندقية خلال القرن الثامن عشر ، حين كان العرف الاجتماعي السائد لا يسمح خروج الفتيات إلى « البياتزا » وحدهن دون رفقة تحميهن ، خشية اعتداءات الماخنين والعاهرات وشذاذ القوم . وإذا كانت أزياء الشخص في هذه اللوحة تبدو معتدلة محتشمة إلى حد ما ، إلا أن القرن الثامن عشر شهد غلواً في إضفاء الأناقة المسرفة على أزيائه . وقد تكفل دومينيكو بتسجيل جانب من أزياء نساء مدينة البندقية ، حيث نرى له لوحة جصية لسيدات يترينسن بأزياء الشتاء ( لوحة ١٩٦ ) . وعندما غدت تصفيفات الشعر وغطاء الرأس هدفاً للتعليق اللاذع ، حتى شبه أحد النقّاد قبّعات النساء بسلال الكرنب ، اقتبس دومينيكو هذا الوصف في أحد رسومه مثل لوحة الشاب الذي يقدم خطيبته إلى أمه ( لوحة ١٩٧ ) .

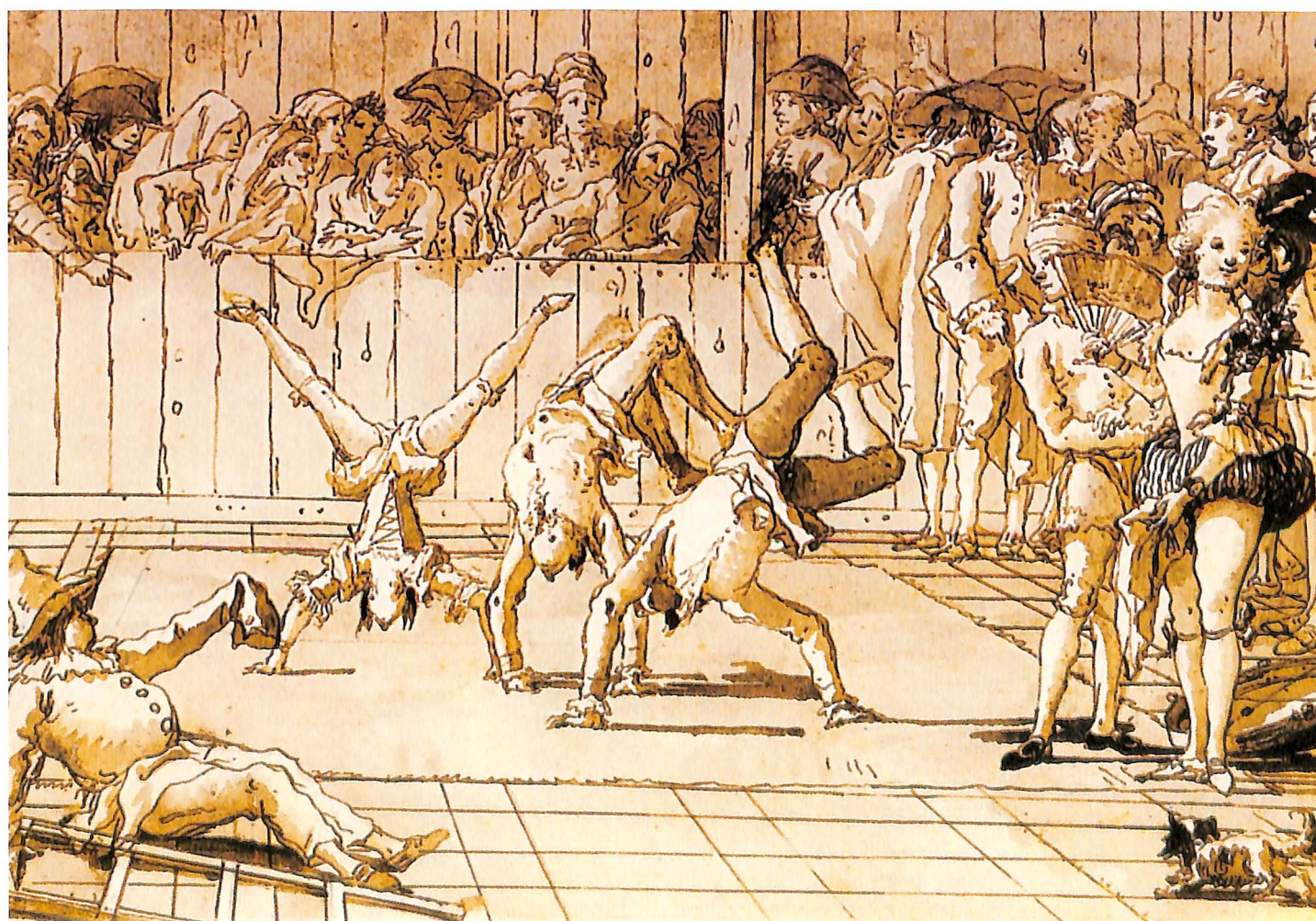
ومن بين لوحات الحياة المعاصرة لدومينيكو لوحة مشهد « الأكروبات » وهم يؤدون حر كاتهم البهلوانية ( لوحة ١٩٨ ) ، فقد كانت ألعاب المهرّجين والتمثيل الهزلي بما تنطوي عليه من حركات سريعة عنيفة وإطلاق المزحات الخفيفة من أكثر وسائل الترفيه شيوعاً في البندقية خلال القرن الثامن عشر لاسيما أثناء الكرنفالات والمهرجانات . فلا يكاد ميدان القديس مرقص وشاطئ سكيافوني يخلوان من المهرّجين وعروض مسرح العرائس وأطباء الأسنان المزيّنين والمشعوذين وهم يستعرضون قدراتهم ويعزفون على آلاتهم الموسيقية أحياناً مرتجلة يتطلع إليها بانبهار الأجانب الوافدون من البلدان النائية كالأتراك واليونانيين ومواطنو الشرق الأدنى ، فإذا دومينيكو يعكف علي تسجيل هذه الأنشطة والمواقف التي تنفرد بها البندقية جلالاً وانحطاطاً بريشته التي لا تكل . ولقد كان « المسرح - لاسيما مسرحيات « الكوميديا دللارتي » الخفيفة المرتجلة - ، والموسيقى ، وحفلات « المسخرة التنكرية » هي التي تغذي نهم الجمهور البندقي المتلهّف وكذا زوّار البندقية الأجانب الذين كانوا دائمي التردد عليها لما كانت تحفل به من عروض فنية شائقة جذابة وغيرها من مختلف وسائل الترفيه العابثة .

ولعل تألق اسم دومينيكو تيبوللو اليوم مرده إلى رسومه المئة وأربعة التي خصّ بها المهواة المرتجلة Commedia dell'arti متبنياً شخصية « بانشينيللو » التي توجّ بها منجزاته رسماً . والطريف في موضوع رسوم بانشينيللو هذه أن دومينيكو قد أطلق علي هذه المجموعة اسماً غريباً هو « الترفيه عن الأطفال Divertimento per li ragazzi » . ترى هل كانت رسوم بانشينيللو في حقيقتها رسوما نقدية ساخرة لمجتمعة ، أم هي - كما يزعم صاحبها - مجرد ترفيه عن الأطفال ؟





لوحة ١٩٧. دومينيكو تيبولو: شاب يقدم خطيبته إلى  
أمه. رسم بجر السبيا البتي. مجموعة ثو. مكتبة بير  
بونت مورجان. نيويورك



لوحة ١٩٨. دومينيكو تيبولو:  
البهلوانات (الأكروبات). رسم  
بجر السبيا البتي. مجموعة  
لمان. متحف المتروبوليتان



لقد كان عماد الكوميديا دلالاتي أو الملهة المرحّلة منذ ازدهارها في إيطاليا خلال القرن السادس عشر حتى اضمحلالها في أوروبا في نهايات القرن الثامن عشر هو ارتجال النص التمثيلي غير المدوّن . وكان كل ممثل يكرّس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التي يظل يؤدّيها على الدوام ، والتي كانت تمثّل في مجموعها قطاعاً عريضاً من المجتمع المعاصر ، فتلقّي الضوء على العديد من ألوان الضعف البشري والتناقضات الصارخة في حياة الإنسان ، كما تكشف عن الهوة الفاصلة بين خيلاء التظاهر والادّعاء وبين الواقع المهيّن . وكان ممثّل الشخصية النمطية يؤدي دوره بزيّ وقناع موحّدين يتيحان للنظارة أن يفتنوا على الفور لطبيعة الشخصية ، فيحصروا انتباههم في الفروق الدقيقة التي يميّز بها الممثل في تنمية الشخصية وتطويرها عن غيره . وقد هيأت المواهب الخلاقة للممثلين مجالاً واسعاً للظهور والابتكار في الملهة المرحّلة أكثر من أي شكل آخر من الأشكال المسرحية المعاصرة ، ذلك أنّهم كانوا لا يعرفون عن الحدث المسرحي الذي سيقومون بأدائه إلا مجرد هيكل مجمل ، وكان عليهم أن يؤجّجوا بارتجالاتهم الوهليّة الحياة في العرّض الذي يقدّمونه على المسرح ، كما كانوا يتمتعون بالحرية التامة في النهج الذي يؤدّون به أدوارهم سواء بالكلمة أو بالإيماءات لسرد أحداث الرواية أمام النظارة – فلاّحين كانوا أو من الطبقة الأرستقراطية – مع التزام واحد هو عدم التضحية بالمغزى الإنساني لأدوارهم . وكان تحقيق ذلك يتطلّب منهم أن يكونوا مهرجين وممثّلين إيمائيين وراقصين على درجة كبيرة من البراعة فضلاً عن إجادتهم التمثيل . ولذا كان إمامهم باللهجات المحليّة ومعرفتهم بالشخصيات العامة وبالأحداث الجارية في الإقليم الذي يمثلون فيه أمراً جوهرياً ، بالإضافة إلى الوعي الاجتماعي والسياسي والخبرة بمجريات الحياة . كذلك كانت تتوفر فيهم لياقة بدنية لا يتمتع بها ممثّلو المسارح الأخرى ، إذ كانوا قادرين على القفز والوثب والمبارزة وأداء الحركات البهلوانية والرقص والغناء والعزف على بعض الآلات الموسيقية ، كما كان التعبير الإيمائي يلعب دوراً حاسماً في الملهة المرحّلة . وهكذا كان الممثلون أكثر أهمية من المؤلفين الذين يكتبون فكرة العروض ، إذ كانوا في واقع الأمر هم مبدعي النصوص المرحّلة بقدر ما كانوا هم التجسيد الحيّ للعرض المسرحي .

وعادة ما كانت الأقنعة المستخدمة من الجلد الرقيق المبطن من الداخل بنسيج رهيف متطابقة مع الوجوه لتجلب ملامحها ، كما تنوّعت الأقنعة فمنها ذو الأنف البارز أو الأفطس والجهة العالية أو الخفيضة . وعلى العكس من أقنعة المسرح الإغريقي لم ترسم الجهامة الجامدة عليها ، فلا هي باكية ولا هي ضاحكة ، بل تسري الحيوية في القناع من خلال الحركة والإيماءات والوضعات ، ذلك أن حركات الأقدام والأيدي والظهر والرأس هي التي تعبّر عن القناع باكية كان أم ضاحكاً . وقد نشأت الملهة المرحّلة خلال عصر النهضة الذي زوّد الإنسان بنظرة دنيوية جديدة – على حساب النظرة الروحية – فما كان مقبولاً خلال العصور الوسطى بصفته قدراً محتوماً بدا بغتة موضع تساؤل ، وأصبح إنسان عصر النهضة مشحوناً بحيوية فائقة ، نهماً إلى المعرفة ، مشوقاً إلى تذليل الحياة لصالحه ، وفي الوقت نفسه توافاً إلى السخرية منها حين يتكشف له ما تزخر به الطبيعة الإنسانية من حمق وضعف . وجاءت الملهة المرحّلة كإحدى المحاولات لاستخدام المسرح تعبيراً عن هذه الفلسفة ، فكان تحرير الإنسان من الانفعالات المكبوتة ورفع الغطاء عن البخار المحبوس في كيانه إحدى وظائفها الهامة .

ولما كان ممثّل الملهة المرحّلة متخصصاً في تمثيل شخصية نمطية بذاتها منذ بدء اشتغاله بالتمثيل لا يكاد يستبدلها بغيرها فقد أعانته ذلك كثيراً على إتقان أداء دوره . وبرغم أن معظم هؤلاء الممثلين كانوا لا يكتفون عن تنمية حصيلتهم من العبارات المزوجة المعنى متلاعبين بالألفاظ إلا أن التعبير الإيمائي كان هو المهيمن على الأداء . وأشهر الشخصيات النمطية في الملهة المرحّلة هم العشاق الشبان Amoresi والخدم Zani مثل بريشيللا وأركينو وفانتسكا وكولومبيينا وكوفيليو ويدروليو وبولتشنيللا ، ثم التاجر بطلوني وشخصية الدكتور والكابيتانو سبافنتو وسكاراموش وتارتاليا .

ومع مطلع القرن الثامن عشر فقدت الملهة المرحّلة حيويّتها في إيطاليا ، وإن تكن بعض عناصرها قد شقّت طريقها إلى مجالات جديدة في بلاد أخرى ، فبنّى المسرح الرومانسي الفرنسي خلال القرن التاسع عشر شخصيته بيدرولينو بعد أن أطلق عليه اسم « بييرو » بثوبه الأبيض الفضفاض وغطاء رأسه المخروطي الأسود ، وأضفى عليه وجهاً حزناً مطلياً بدهان أبيض ، وجعل منها شخصية مثيرة للعطف حتى لقد لعب دوراً رئيساً في أوبرا « بالياتشي » للموسيقار ليو كافاللو ، كما سجّله تصويراً الفنان فانتو كما مرّ بنا في لوحته الشهيرة باسم « بييرو » [أو جيلو] (لوحة ٢٧) . كذلك شقّت الملهة المرحّلة طريقها إلى مسرحية العرائس الإنجليزية المسماة « پانش وجودي » ، إذ المعروف أن شخصية پانش الأحدب الطويل الأنف الماكر المشاكس العاثر هي شخصية إيطالية مردها إلى « الكوميديا دللآرتي » .

ويانشينيللو Punchinello [أو پانشينيللا أو بولتشنيللا] هو اسم إحدى شخصيات المسرحية المرحّلة ، وعادة ما كان ذا عاهة تدفعه إلى التّقهة على البشر والحق الأذى بالغير ، كما كان جشعاً محباً للمال الذي ينفقه عن سعة على الخمر والنساء ، ويتميّز بخفّة الظلّ اللادعة وبالوقاحة وأحياناً بالبذاءة والسّوقية . وعلى الرغم من شوّهة البدنية وعاهته الجسدية كان رشيقاً خفيف الحركة ، ويظهر في المسرحيات المرحّلة خبّاراً أو بستانياً أو مهرباً ، وعادة ما يكون متزوجاً يعول أسرة غفيرة العدد ، كما هو صاحب شخصية حقوق مشاكسة ، وما أكثر ما كان يؤدي دور الزوج الخدوع . وهو من أعرق الشخصيات النمطية وأقدمها في المسرحيات المرحّلة ، وقد تعود أصوله إلى العصر الروماني . وعلى غرار بقية شخصيات الكوميديا دللآرتي كان له قناع وزيّ المميزان كمهرج مضحك ، فكان أحدب ذا كرشيّ ، يعتمر قلنسوة مخروطية عالية ، ويتنكر في قناع ذي أنف طويل بارز كمنقار الطير . ولعل هذه السّمة الأخيرة مشتقة من صوته المشقشق كاللدّجاج ، بل ومن اسمه « بولتشنيللا » المشتق من كلمة Pollo بمعنى الدّجاجة في اللهجة النابوليتانية ، كما يرتدي سرولاً لاصقاً ملوّناً أو أحاديّ اللون . وقد تناول جيان باتيستا تيبولو موضوع پانشينيللو في بعض لوحاته الزيتية ورسومه وصوره المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم « الدعابات والنزوات » ، كما عرض له دومينيكو في رسومه وفي لوحة زيتية رائعة الجمال هي « حفل راقص في ضيعة ريفية » . وهكذا تكون هذه الشخصية التي لم يسبق خلال القرن الثامن عشر كله أن ظفرت باهتمام أي فنان قد نالت اهتمام الأب والإبن معاً . وتصور لوحة « الحفل الراقص » لدومينيكو (لوحة ١٩٩ أ ، ب ، ج) حفلاً ترفيهياً تؤدّيه إحدى فرق « الكوميديا دللآرتي » بين جمهرة من عليّة القوم البنادقة اجتمع شملهم في إحدى الضياع الريفية . وكانت هذه الفرق قد ازدهرت – كما مرّ بنا – في إيطاليا ، خاصة في شمال البلاد ابتداء من القرن السادس عشر حتى مطلع القرن الثامن عشر ، وكان الممثلون يقومون بأداء أدوارهم في الميادين والطرق فوق منصّات محمولة ، ثم



لوحة ١٩٩ ب. دومينيكو  
تيسولو: حفل راقص في ضيعة  
ريفية. تصوير زيتي. متحف  
المتروبوليتان (تفصيل)







لوحة ١٩٩ أ. دومينيكو تيبولو: حفل راقص في ضيعة ريفية. تصوير زيتي. متحف المتروبوليتان



لوحة ١٩٩ ج دومينيكو تيبولو: محاولة مختلفة لمشهد «حفل راقص في ضيعة ريفية» بعنوان «مشهد كرنفال» بمتحف اللوفر



انتقلوا من ثم إلى خشبة المسرح ، فضلاً عن مسارح القصور والفيلات الفينيسية . وكان البطل الحقيقي وراء هذا المسرح الإيطالي المرتجل وممثله ذوي الألقعة هو الكاتب المسرحي العظيم كارلوجوتزي Gozzi المعاصر لدومينيكو ( ١٧٢٠ - ١٨٠٦ ) والذي ألف العديد من القصص المرحية الخرافية الرامزة Fiabe teatrali المستخدمة في الكوميديا دللارتي . وما أكثر ما كانت فرق الكوميديا دللارتي تنضوي تحت رعاية الطبقة الأرستقراطية ، فيقيم أفرادها خلال فصل الصيف في الضياع الريفية للنبل حيث يرقعون عنهم ، إذ كانت عروض « الكوميديا دللارتي » شأنها شأن الصيد ، وحفلات الموسيقى ، والثرثرة ، وبدعة شرب الشوكولاتة « المستحدثة » عند الإستيقاظ من النوم ظهراً ، ورياضة المشي وركوب العربات ، ظاهرة مألوفة شائعة في حياة الطبقة الأرستقراطية عندما تخلو إلى نفسها في ضياعها الريفية .

وكم ألهم الطابع المسرحي لمدينة البندقية الشاعر الألماني جوته الذي زار المدينة عام ١٧٨٦ أثناء حياة دومينيكو فسجل انطباعاته باستفاضة ، وهو القائل : « إن أساس كل شيء في مدينة البندقية هو جماهير المواطنين ، حيث يشارك النظارة بدورهم في المسرحيات مندمجين فيها كجزء لا ينفصل عنها . وعلى حين تزخر الميادين والقنوات وقوارب الجندول والقصور بأنشطة الحياة أثناء النهار ما بين بائع وشار ومتسول وملاح وربات بيوت يتصايحن وأفراد يغنون أو يقامرون ، يتوافد الجميع إلى المسرح إذا حلّ المساء ليشاهدوا حياتهم هم أنفسهم وقد تخففت من أثقالها مزودة بأوهام خداع النفس المتواشجة مع النواذر والفكاهات اللاذعة المتباعدة عن الواقع من خلال الأقعة . وبرغم ذلك فهي بشخصها النمطية المعبرة وسلوكها تعكس أسلوب الحياة نفسها الذي يمارسه البنادقة ، فهم هم بذواتهم دون أدنى تغيير من شروق الشمس إلى غروبها ، ومن منتصف الليل إلى منتصف الليل التالي » .

وما سجله جوته في انطباعاته المدونة سجله أيضاً دومينيكو في لوحاته المصورة ، حيث نكتشف أن شخصيات الكوميديا دللارتي النمطية ، مستمدة في واقع الأمر من جمهور النظارة . ومن خلال الأزياء النمطية والأقعة الدالة نميز في لوحة « حفل راقص في ضيعة ريفية » ، الدجال « پانشينيللو » في منتصف اللوحة بقلنسوته المخروطية العالية وأنفه المنقاري الطويل ، كما نلاحظ قلنسوة أخرى مائلة وراه . ونرى « آرلكنيو » يتسلق شجرة ، و« كولومينا » مرتدية قناعها وراء الراقصين ، علي حين ينبثق الريش من قبة « كوفيللو » الذي يرتدي قناعاً ذا أنف طويل هو الآخر بينما يعزف على آلة الكونترباص إلى يمين اللوحة . أما الدثوري [ الدكتور ] المتحذلقل المتنطع الوافد من جامعة بولونيا فيرتدي الزي الأسود المعهود بين الأكاديميين وقتذاك وقد اعتمر قبة واسعة رخوة متهذلة . وإلى اليمين أيضاً وإلى جوار سيدة ترتشف شراب الشوكولاته الذي يتصاعد منه البخار - والذي غدا « موضة » ذلك العصر - يقف « پاسكوايللو » مرتدياً طوق العنق « المكشكش » معتمراً طاقة محكمة . ويتوسط اللوحة راقصان أنيقان يحظيان بانتباه كافة الحضور ، وهما أيضاً من شخصيات المسرحيات المرتجلة النمطية وإن اختلف إسماهما من فرقة إلى أخرى ، ولعلهما « ليليو وإيزابللا » أو « أوتافيو ولوسيا » . وعلى خلاف شخصيات الكوميديا دللارتي النمطية الأخرى قلما يرتدي العاشقان قناعاً ، فمن خلال ثيابهما وإيماءتهما وسلوكهما كان النظارة يتعرفون عليهما . لقد تضافرت في هذه اللوحة الرائعة المتوهجة المتدفقة الحيوية عوامل عدة لتجعل منها تحفة فنية خالدة تشهد بعبقريه

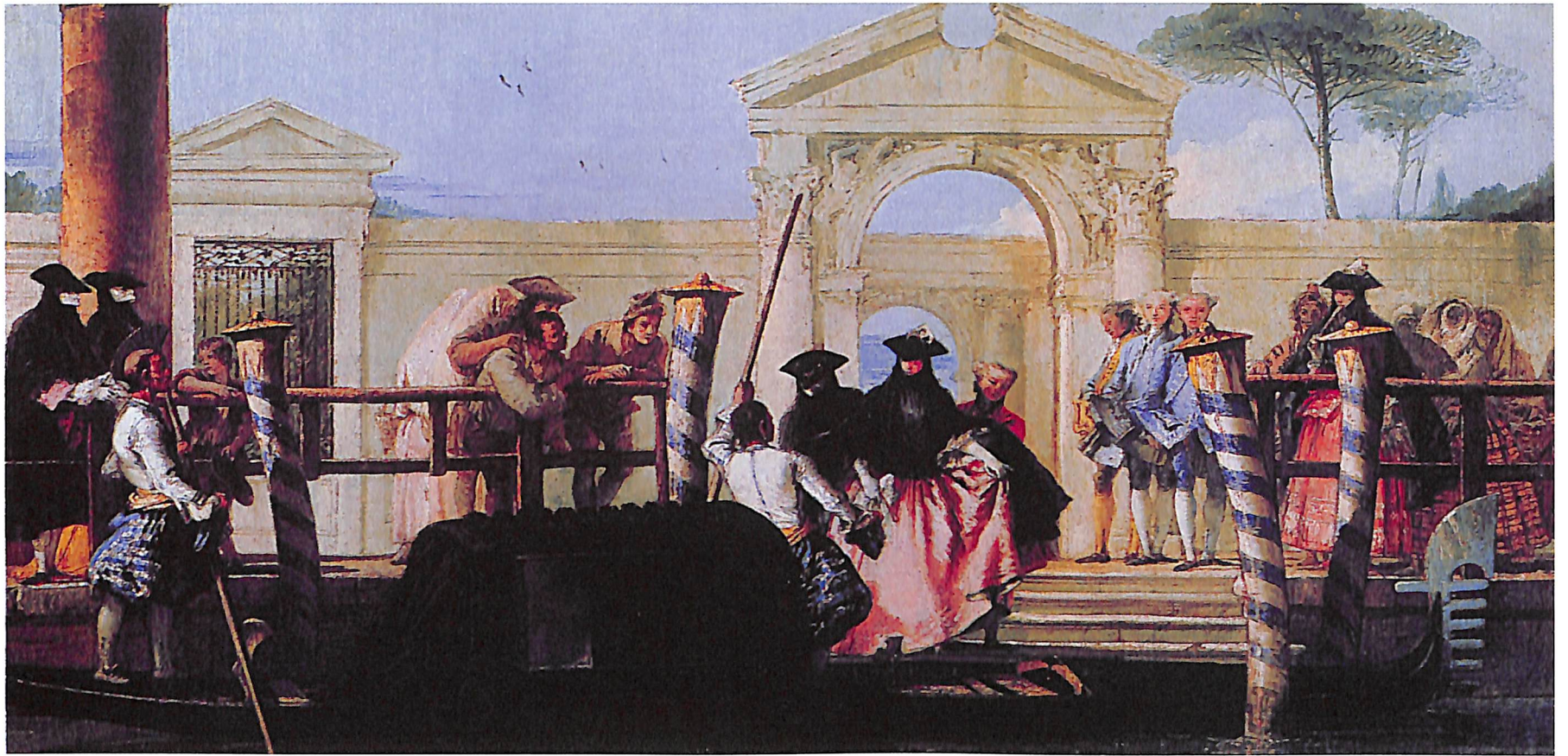
دومينيكو ، من تقنية باهرة ولمسات فرشاة راجفة وألوان آسرة وجو ساطع وضآء وتفصيل أزياء خلابة ومشاهد زاهية متألفة .

وثمة لوحة زيتية بدیعة أخرى لدومينيكو هي « معربدو الكرنفال يستقلون الجندول » ( لوحة ٢٠٠ أ ، ب ) وتتميز عن لوحة « الحفل الراقص في ضيعة ريفية » بمسحة لونها الفضیة الشاحبة ، والاستخدام الرقيق الحاذق للفرشاة بما يدل على أن تاريخ تنفيذها كان لاحقاً للوحة السابقة . ويدور موضوعها حول بعض معربدي الكرنفالات الأرستقراطيين وهم يهيمون بالهبوط من مرسى القوارب إلى الجندول ، بينما يتطلع إليهم بعض الأهالي بفضول ، ويصطف خدم النبيل المضيف في بزاتهم الرسمية في توديع السادة الضيوف دون أي تعبير على ملامح وجوههم . وبعد أن صور دومينيكو هذه اللوحة في مدينة البندقية حملها معه إلى إسبانيا ، إما « كنموذج » لأسلوبه لعرضه على رعاة الفن الإسبان أو لعله اصطحبها معه ذكرى الحنين إلى الوطن .

أما بطل مجموعة رسوم « الترفيه عن الأطفال » فليس پانشينيللو واحداً بعينه ، بل مجموعة من نماذج « پانشينيللو » يتعدّ التعرف على أي منها لاشتراكها في قناع وزی واحد متماثل ، فإذا هم يظهرون جماعات في كل مشهد تقوم مقام شخصيات عدة لا شخصية بعينها ، وإذا القناع يغدو هو الممثل الحقيقي ، وإذا هو الوسيلة التي نستخلص منها الشجن أو الفكاهة في مجرى الحياة المحقونة بعناصر الخيال منعكسة على جمهور النظارة في شكل حكايات خرافية . وقد لاحظ جوته بفطنته : « أن مشاهدي المسرح الكوميدي البندقي كانوا يستعذبون مشاهدة أنفسهم من خلال أقنعة الكوميديا ، إذ كان ذلك ترفيهاً يدغدغ حواسهم مثل الأطفال » . ومن هنا كان « پانشينيللو » بمثابة مرآة يرى فيها النظارة أنفسهم فيضحكون منها . وإذا هو يخاطب جمهوره كما صورّه المؤرخ المسرحي الفرنسي موريس صابند في مستهل إحدى مسرحياته الكوميدية قائلاً : « هاأنذا پانشينيللو بأطفالی . . . ، جئت للترفيه عنكم بعد أن بلغني أنكم دائموا الاكتئاب ، فلماذا الاكتئاب ؟ أليست الحياة متعة ، ودعابة مازحة ومسرحية هازلة ، حيث العالم كله مسرح زآخر بكل ما يثير ضحككم إذا ما بذلتم بعض الجهد لتبنيوه ؟ » . ومن خلال خطبة پانشينيللو هذه الافتتاحية يتضح أن رسالة « الترفيه عن الأطفال » لم تكن ترفيهاً عن الأطفال فحسب بل والكبار أيضاً . وبلغت أنظارنا من أول وهلة أن رسوم دومينيكو لپانشينيللو هي المقابل التصويري والروحي لقصص الأديب كارلو جوتزي الخيالية . ومثلما وصف جوتزي قصصه الخرافية Fiabe تارة بأنها « ترفيه مسرحي » ، وتارة أخرى ساخراً منها بأنها « أغنيات مهددة للأطفال » ، أطلق دومينيكو علي مجموعة رسومه عنوان « الترفيه عن الأطفال » كما وصف جوته جمهور مشاهدي الكوميديا دللارتي بأنهم أطفال - لا بالمعنى الحرفي للكلمة - ولكن تلميحاً إلى الطفولة البريئة المنشودة لإدراك قيمة العناصر الخيالية والخرافية في القصص التي يجري تمثيلها .

وتبدأ مجموعة « الترفيه عن الأطفال » بأسلاف پانشينيللو ومولده وطفولته والمهن التي زاولها ومغامراته خارج موطنه وحياته الاجتماعية إلى أن تنتهي بموته ودفنه . ويتمتع پانشينيللو في رسوم دومينيكو التي تسجل مجريات الحياة في البندقية بشخصية مستقلة





لوحة ٢٠٠ أ. دومينيكو تيبولو: معربدو الكرنفال يستقلون الجنود. تصوير زيتي. مجموعة خاصة



لوحة ٢٠٠ ب. دومينيكو تيبولو: معربدو الكرنفال يستقلون الجنود. (تفصيل) تصوير زيتي. مجموعة خاصة





لوحة ٢٠٠. دومينيكو تيبولو:  
معريدو الكرنفال يستقلون  
الجدول. (تفصيل) تصوير زيتي.  
مجموعة خاصة



تماماً عن شخصيته فوق خشبة المسرح ، فكما كان پانشيللو يتنكر في سيناريوهات الكوميديا دللآرتي كالحرباء متقمصاً شخصيات متعددة كالدجالين والمشعوذين والسوقة المنتشرين في طرقات البندقية لعب في مجموعة « الترفيه عن الأطفال » سلسلة من الأدوار مثل التاجر والحرفي والمجرم والعامل والعاشق والعريس والمغامر الأفاق والطاهي والفنان والحلاق والصياد والوغد والجلاد ، وأخيراً دور الجثمان والحدادون يقذفون به إلى فوهة المقبرة ( لوحة ٢٠١ ) فضلاً عن احتشاد مجموعة رسوم الترفيه بتكوينات فنية مبتكرة مثل مشهد « الجلد » ( لوحة ٢٠٢ ) . غير أنه من الثابت أيضاً أن دومينيكو قد لجأ في مشاهد پانشيللو إلى موسوعة جيان باتيستا الملهمة مستعيراً الكثير من صور



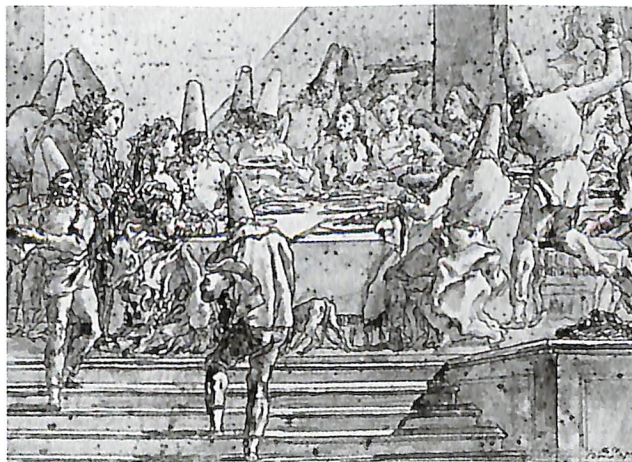
لوحة ٢٠٣ . دومينيكو تيبولو: مراسم زفاف پانشيللو. رسم بحبر السبيا البني. مجموعة لهما. معهد الفنون بشيكاغو

هو سينون ، وكان الآخيون قد تركوه عمداً ليقتنع الطرواديين بدفع الحصان إلى داخل مدينتهم ليحتفظوا به تذكاراً لتلك الحرب . وأخذ سينون - ليدل للطروديين على إخلاصه - يصب اللعنات على الآخيين ويصفهم بالعدوان ثم بالجبن حين أحجموا عن أن يتقربوا للآلهة بدم واحد منهم ، مستطرداً بأن الآخيين أرادوه أن يكون ذلك القربان ضناً منهم بأنفسهم فخلص فاراً إلى أسوار طروادة لكي ينجو بحياته ولكي لا يضحي بنفسه من أجل قوم جبنا . ولكي يضمن سينون أن الطرواديين لن يمسوا الحصان بسوء بشر من يصونه ويرعاه بالخير . وهكذا استطاع سينون بلباقتة ودهائه وتمويهه أن يستحوذ على عقول الطرواديين ومشاعرهم فلم يلقوا بالاً لنصح كاساندرا ابنة

الملك پريام ولا لتحذير كاهنهم لاؤو كون . وأخذ الطرواديون يدفعون الحصان داخل المدينة ، وحين لم تتسع له البوابة هدموا جزءاً من السور لكي يفسحوا له مدخلاً يتسع له . وعندما استقر الحصان داخل المدينة تسلك إليه سينون مع الليل ، وفي غفلة من الحراس فتح باباً فيه خفياً . وخرج الفرسان واحداً في إثر الآخر وانتشروا يذبحون الحراس ، حتى إذا ما أتوا عليهم جميعاً فتحو أبواب المدينة أمام جنود الآخيين الذين كانوا قد عادوا مع الليل ، واختبأوا في ظلال الأشجار المتشابكة الأغصان ، ثم استباحوا المدينة قتلاً وحرقة ودمروها تدميراً . وقد صور دومينيكو هذه الأسطورة الخالدة في لوحتين بديعتين يحتفظ بهما الناوئال جاليري بلندن رأيت عرضهما في هذا السياق ( لوحة ٢٠٥ ، ٢٠٦ ) .

\*\*\*

ولقد كان في إمكان دومينيكو أن يقنع بعد أن تقدمت به السن بأن يغدو معلقاً أو ناقداً مسموع الكلمة لفنون مدينة البندقية وثقافتها ، تلك المدينة التي بوأته مكانة عالية وأسبغت عليه شهرة ذائعة ، لكنه أثر المضي في تقديم رسومه المعبرة عن مواطن القرن الثامن عشر البندقي الذي كانت شخصية پانشيللو هي النموذج المعبر عن مختلف أنشطته بمحاسنها ومبازلها . لقد عاش دومينيكو بعد سقوط جمهورية البندقية بسنوات سبع مخلقاً وراءه حقبة « النظام القديم » المولي الذي ولد في غضونه ، والذي شهد إبداعاته الفنية ، غير أن الزمن لم يسعفه كي يشارك في الانتفاضة الفنية الجديدة التي اكتسحت أوروبا ، مفجرة الروح الثورية في إبداعات المثال أنطونيو كانوفا ١٧٥٧ - ١٨٢٢ ( لوحة ٢٠٧ أ ، ب ) ، والمثال جيمس براديه ١٧٩٠ - ١٨٣٢ ( لوحة ٢٠٨ ) ، والمصور دافيد ١٧٤٨ - ١٨٢٥ ( لوحة ٢٠٩ ) ، قانعا بثقافة عصره الأفل التي خلدها بحنين جارف وخفة ظل أسرة لاسيما في « ترفيهاته » الرائعة عن الأطفال .

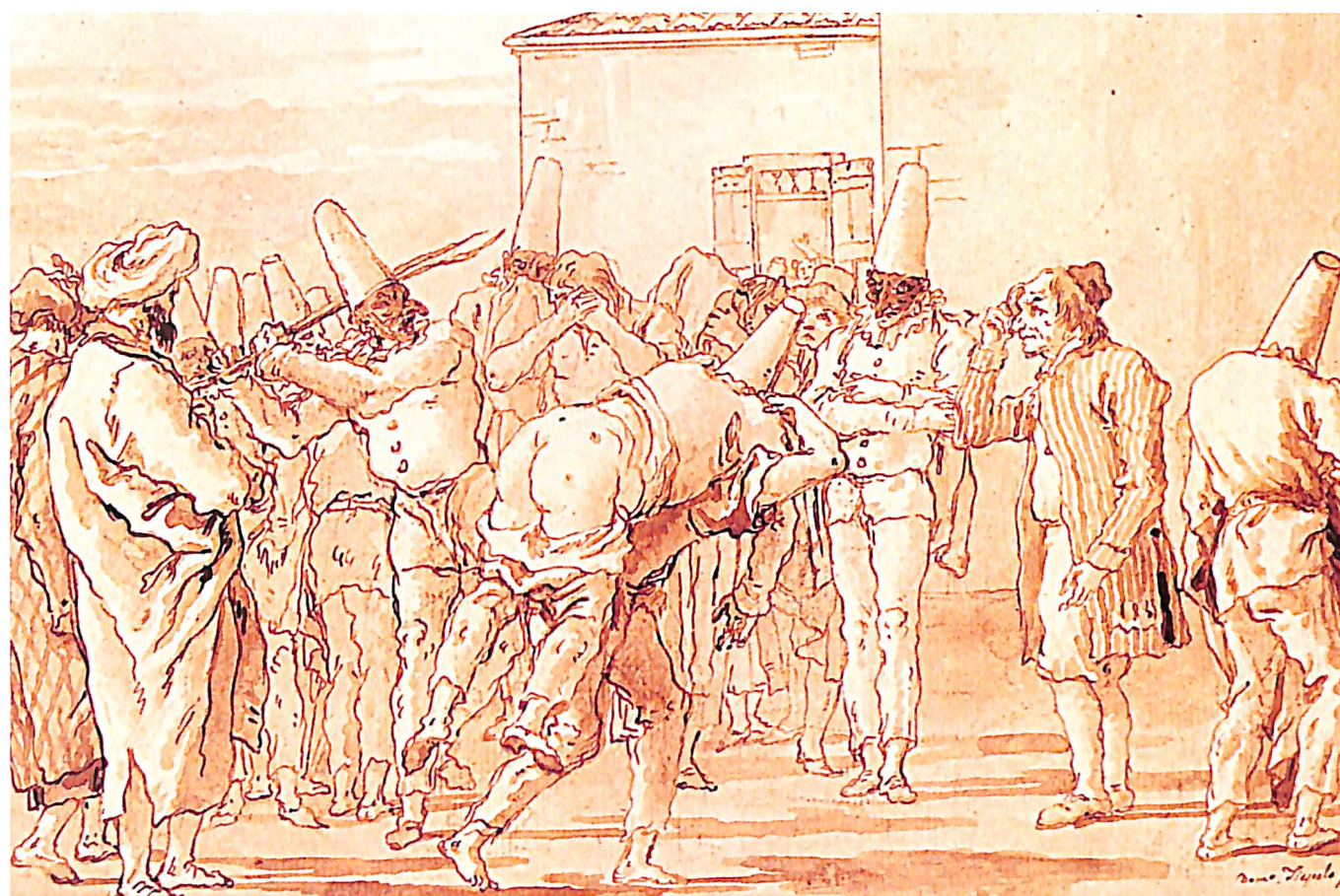


لوحة ٢٠٤ . دومينيكو تيبولو: مأدبة عرس پانشيللو. رسم بحبر السبيا البني. مجموعة لهما. مكتبة بيربون مورجان. نيويورك

وقد جاء في الإلياذة أنه بعد أن عز على الآخيين فتح طروادة رجع العراف كالخاس إلى الآلهة التي أنبأته أن طروادة ستظل عزيزة على الفاتحين ما ظل فيها تمثال أثينه بالاس « الپالاديوم » ، فاحتال أوديسيوس وديوميديس ودخلا المدينة على حين غفلة من حراسها في هيئة فقيرين وقصدا تواراً إلى معبد أثينه وحملوا « الپالاديوم » وخرجوا به فارين . وأعمل أوديسيوس فكره ليمهد السبيل إلى دخول طروادة بعد أن أصبحت سهلة المنال فاهتدى إلى صنع الحصان الخشبي ، وعباً أمهر النجارين وصفوة المثالين لصنع حصان ضخم يتسع جوفه لعشرات من المقاتلين كان منهم أوديسيوس ونفر من صفوة المقاتلين والفرسان . وما إن تم له هذا حتى أخذ جيش الآخيين يعود أدراجه تاركاً الحصان بمن فيه وراءه . ولما رأى الطرواديون سفن الآخيين تقلع بهم هللوا فرحاً وفتحوا بوابات الأسوار وخرجوا إلى ساحة القتال فوجدوها خاوية إلا من ذلك الحصان الخشبي وإلى جانبه رجل من الآخيين



لوحة ٢٠٢. دومينيكو تيبولو: توقيع عقوبة  
الجلد على پانشيللو. رسم بجر السپيا  
البني. مجموعة لھمان. متحف المتروپوليتان



لوحة ٢٠١. دومينيكو تيبولو: دفن  
پانشيللو. رسم بجر السپيا البني. مجموعة  
لھمان. متحف المتروپوليتان







لوحة ٢٠٦. دومينيكو تيبولو: دفع الحصان إلى طرواده. الناشر نال جاليري بلندن



لوحة ٢٠٥. دومينيكو تيبولو: إعداد حصان طرواده. الناشر نال جاليري بلندن





لوحة ٢٠٧ أ. أنطونيو كانوفا: سيخي تتلقى قبله الحب من كيوييد. متحف اللوفر



لوحة ٢٠٨. جيمس براديه: ربّات الحسن الثلاث. متحف اللوفر



لوحة ٢٠٧ ب. كانوفا: فينوس منتصرة [والثابت أهما بولين بورجيزي شقيقة نابليون بونابرت وزوجة كاميليو بورجيزي أحد ثروة روما (١٨٠٤ - ١٨٠٨)] فيلا بورجيزي





لوحة ٢٠٩. دافيد: اختطاف السابينات. متحف اللوفر



## چوقاني أنطونيو كانال الشهير بكاناليتو

( ١٦٩٧ - ١٧٦٨ )



المصورون البنادقة شديدي الولع بمدنيتهم منذ أيام المصور چا كويو بليني في القرن الخامس عشر ، فليس ثمة مدينة في العالم جرى تخليدها فنياً بمثل ما خلّدت به مدينة البندقية . غير أن صورها الطوبوغرافية لم تبدأ بالفعل إلا حوالي عام ١٧٠٠ ، وكان معظمها معداً للتصدير إلى الخارج حيث يقتنيها الرّحالة الأثرياء الذين يتوقون إلى الاحتفاظ بذكرى زيارتهم للمدينة . ولعل لوحة لوكا كارليفاريس Carlevaris المعروفة باسم «وصول دوق مانشستر إلى البندقية» ( لوحة ٢١٠ ) هي أفضل نموذج لهذا الاتجاه التصويري . وما يزال المشهد الذي سجّله هذا الفنان في هذه اللوحة قائماً كما هو إلى اليوم ، حيث نرى قصر الدوج إلى اليمين وقد انتصب أمامه عمودا سان تيودور وأسد القديس مرقص ، كما تتوسط اللوحة مكتبة سانسوفينو ، وتبدو كنيسة المخلص في منتصف الخلفية وكنيسة الردتوري لبالاديو إلى اليسار . وكان الولع بمشاهد المناظر الطبيعية والبرية قد بدأ يستشري ، منطلقاً من روما إلى غيرها منذ مطلع القرن الثامن عشر حيث استقر رأي أهل الفن على أن الإقامة في روما لا غنى عنها لتأهيل الفنانين الشبان وتنشئتهم سواء الأجنب منهم أو الإيطاليون ، حيث كان لروما أثر كبير على العديد من الفنانين أمثال فراجونار و كاناليتو الذي كان يدين بالكثير من تعلقه بالمناظر الطبيعية لمعرفته الوثيقة بروما وما وقع عليه بصره من أعمال پانيني وغيره .

وكانت البندقية بعد روما خلال القرن الثامن عشر أشهر المنتجعات السياحية في إيطاليا . وفي هذه الظروف الملائمة اختار الفنان كاناليتو موطنه مدينة البندقية لتكون موضوعه الأثير في مجال التصوير ، فإذا هو يغدو أعظم مصوّر مناظر البندقية في تاريخ الفن . وإذا كانت اهتمامات كاناليتو قد أبعدته عن المجالات التي كان يطرقها عادة مصوّر الشخص البنادقة إلا أنه شاركهم نزعة أساسية واحدة هي التفاؤل ، فإذا الشمس تبدو في لوحاته دائماً مشرقة . وبرغم أنه كرّس حياته لرسم مناظر متماثلة بدقة متناهية إلا أن النتيجة كانت دائماً جذابة مبهرة ، فما نكاد نعرّف على موضوع الصورة حتى يتجلى لنا أن فرشة الفنان قد أكسبته جمالاً يفوق الواقع .

وكان كاناليتو حريصاً على تسجيل ما تقع عليه عيناه بدقة متناهية ، مستغلاً مهارته الطوبوغرافية الفائقة وولعه المشبوب بمدينة البندقية لإعادة خلق المشاهد الجذابة . ولا غربة فقد ظل حتى سن العشرين يعمل كما عمل أبوه وشقيقه في تصوير مناظر المسرح والأويرا بمدينة البندقية التي كانت تضم أكثر من عشرين داراً مسرحية آنذاك . ولا نعرف غير القليل عن أبيه ، وإن كان من الثابت المعروف أن أسرة كانال تنحدر من أصول نبيلة ، وكانت عند مولده عام ١٦٩٧ تنتمي إلي طبقة قريبة من طبقة الأرستقراطية والحكام ، كما كانت للأسرة بعض الممتلكات بالمدينة . وليس بين أيدينا ما يشير إلى مرحلة مرانه ، وأول ما نعرفه في هذا الصدد هو أنه توجه إلى روما مع أبيه عام ١٧١٩ لإعداد مناظر إحدى

أويرات سكارلاتي . غير أن مواهبه الحقّة كانت تؤهّله لجمال آخر ، فإذا هو يهجر مهنة أبيه ليتخذ من موطنه البندقية « مسرحه » الذي أمده بالعديد من المشاهد كالميادين والقنوات والقوارب التي تحفّ بها الكنائس والقصور ذات الطرازين البيزنطي والقوطي وطرازي الرئيسانس والباروك . وكانت مثل هذه المواقع الجذابة بحاجة إلى من يسجلها ، لكن عبقرية كاناليتو دفعته إلى ما هو أبعد من مجرد التسجيل ، فلم يكن يتمتع بالحس الرهيف بالتفاصيل المعمارية وقواعد المنظور فحسب ، بل وبالإحساس منذ شبابه المبكر بالبيئة التي يحيا فيها ، ومن هنا كانت إنجازاته الفنية تسجيلاً أميناً لمشاهد البندقية ولحياة البنادقة . ويرجع الفضل فيما بلغه كاناليتو من شهرة عظيمة إلى مرانه منذ الصغر - كما أسلفت - على رسم المناظر المسرحية ، فتعلّم كيف يصفّ المباني في منظور موج بالعمق ، ولعل هذا ما بثّ فيه منذ الصغر الرؤية التقليدية لمصممي المناظر المسرحية الذين لا يرضي غرورهم إلا إظهار الممثلين أقزاماً في رحاب ما يصوّرونه من مناظر .

بدأ كاناليتو مشواره الجديد في عام ١٧٢٥ بوصفه مصوراً للمناظر الفينيسية فذاع صيته وظفر بالثراء . ولقد أتاحت له منجزات الفنانين الهولنديين ، وفي طليعتهم فيرمير بمنظوراتهم البارعة وعنايتهم بالتفاصيل وتصويرهم المتدقّ سواء للأشكال ذوات الحواف المتمازجة أو الأشكال ذوات الحواف المحددة بجلاء ، أتاح ذلك كله لكاناليتو أن يكتشف الإمكانيات اللانهاية لاستخدام الألوان ، وإذا أطلال روما ومشاهدها المثيرة للإعجاب وتلالها المحتشدة بالأشجار المورقة وشمس الجنوب الوضّاء ، إذا هذا كله يسهم في إطلاق العنان لما يجيش بصدر كاناليتو من خواطر وانفعالات . وظل موضوعه الذي لم يكن ليحيد عنه مدينته الأثيرة « البندقية » ، يتطلّع إليها من كل زاوية بتركيز وأناة ، ويتفحص بدقة شديدة كل ما تضمّه من تنوّعات جذابة جديرة بالتصوير . كان كاناليتو يمتلك عينا حافظة للتفاصيل من أي نوع كانت ، سواء موقع شبّك في أحد المباني أو شخصاً واقفاً وسط جندول ، ومن هنا كان مدفوعاً إلي تدوين مذكرات بصرية يومية في نهم مشبوب سواء في عجالاته التخطيطية أو دراساته أو لوحاته المصوّرة .

ولقد اجتذب جمال البندقية الفنانين منذ أمد بعيد حتى رأينا كارياتشي في القرن السادس عشر يزود لوحاته التاريخية والدينية عن البندقية بخلفيات معمارية ، وتلاه خلال القرن السابع عشر بعض الفنانين المغمورين الذي صوّروا بعض مشاهد متفرقة للحياة في البندقية . وقد أُنجز كاناليتو فيما بين عامي ١٧٣٠ ، ١٧٤٠ معظم لوحاته عن البندقية ، وإذا بعشاق فنّه ينقلون تصاويره بأعداد وفيرة إلى المدن الأخرى حاملةً معها أضواء سماء البندقية وألوان مياه بحيرة اللاجون لتستقر في الكنائس والقصور وفي المجموعات الخاصة بأوروبا . والظاهرة التي تدعو إلي العجب هي أن معظم عملاء كاناليتو كانوا من غير البنادقة وأغلبهم من الإنجليز ، يتصدّرهم جوزيف سميث الذي فتن بفن كاناليتو وكان يقيم بالبندقية إلي أن غدا قصصاً لبريطانيا بها عام ١٧٤٤ . ولم يعمل سميث في ترويج بيع لوحات كاناليتو لمتذوّقي الفن الإنجليز فحسب ، بل اقتنى لنفسه كثرة كثيرة من صوره ما بين عامي ١٧٢٠ و ١٧٥٠ ، ما لبث أن باعها للملك جورج الثالث بعد عام ١٧٦٠ ، وكانت تضم أربعة وخمسين صورة ملونة ومئة واثنين وأربعين رسماً لكاناليتو . وحين





لوحة ٢١٠. لوكا كارليفاريس: وصول دوق مانشستر إلى البندقية





لوحة ٢٩٩. كاناليتو: حديقة  
ثكنات خيالة الحرس الملكي. سان  
جيمس يارك بيزينجستوك.  
مجموعة لورد مولزبيري





لوحة ٢١٢. كاناليتو: ميدان القديس مرقس بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن

توطدت صلته به شجعه على الانتقال إلى إنجلترا في عام ١٧٤٦ حيث ظل يمارس التصوير في لندن وضواحيها لمدة عشر سنوات ، قدّم خلالها لرعاة الفن مشاهد الطبيعة والقصور ومبانيها الهامة وحدائقها ( لوحة ٢١١ ) ونهر التيمز بضفافه وجسوره وسفنه وقواربه التي لاشك كانت تُذَكِّره بالبندقية . كما أسفرت إقامة كاناليتو بإنجلترا عن تأثر عدد كبير من المصورين الطوبوغرافيين وغيرهم مثل هوجارت وتيرنر بأسلوبه المميز . وبالرغم من الرعاية التي حظي بها كاناليتو من عملائه الإنجليز إلا أن نقّادهم لم يعنوا كثيراً بتقييم أعماله .

وقد صوّر كاناليتو حوالي خمسمئة لوحة ولم يتناول الدارسون أعماله بالبحث والتفسير إلا حديثاً . ونادراً ما كان يسجّل تاريخ لوحاته ، ومن هنا لجأ مؤرخو الفن إلى الاعتماد في تصنيفها على المعالم الطوبوغرافية في لوحاته المصورة ورسومه المطبوعة بطريقة الحفر وعلى الوثائق التاريخية .

وتكشف لوحاته المبكرة لمناظر البندقية عن مهارة فائقة وبراعة منقطعة النظير ، مثل لوحة «ميدان القديس مرقس» ( لوحة ٢١٢ ) التي رسمها حوالي عام ١٧٢٣ بعدما أعيد رصف أرضية الميدان بالبلاطات الموجودة إلى اليوم . وقد غالى كاناليتو في تزويد هذه اللوحة بالظلال بغية الإحياء بالغموض ، فإذا الخيل البرونزية تبرز فوق مدخل البازيليكا أمام خلفية معتمة على حين تتناثر الشخوص هنا وهناك في ساحة الميدان .

وفي لوحة « قاطعي الرخام » ( لوحة ٢١٣ ) يعرج بنا كاناليتو إلى ما يدور وراء واجهة البندقية الأنيقة حيث لا مواكب ولا احتفالات ، فنرى النساء وهن ينشرن الملابس المغسولة مدلاة من النوافذ إلى جوار السكولا دلاً كاريتا المطلّة على القناة الكبرى ، كما نرى العمّال وهم يقطعون كتل الرخام ويسوّونها لاستخدامها في تزيين المباني . وتظهر أم في مقدّمة يسار اللوحة وهي تهوّل نحو طفلها وقد تعثّر ، مما يدلّ على أن كاناليتو قد اطّرح جانباً قناع الداعية السياحي ليكشف ولو للحظة عابرة عن مشهد واقعي .

وتتجلى قدرة كاناليتو في أوج روعتها في مشاهد الاحتفالات القومية والعروض الباذخة التي تخلّد أمجاد البندقية السالفة ، مثل لوحة «سباق اليخوت [الريجاتا] فوق القناة الكبرى» ( لوحة ٢١٤ أ ، ب ) حيث يتسابق ملاّحو الجندول بقواربهم بين مراكب الكرنفال المزخرفة وقد احتشدت جماهير النظارة والمحتفلون ملوّحين في حماسة بإيماءات التشجيع والاستحسان .

وثمة لوحة أشدّ إثارة ورسانة هي «عودة سفينة البوتشينتوري إلى رصيف الميناء يوم عيد صعود المسيح» حيث يتّجه الدوج في يخته الفخم الرائع يدفعه مئتا مجذاف نحو « منفذ » الليدو البحري ليؤدي مراسم حفل زفاف مدينة البندقية إلى البحر الخضمّ بإلقاء الخاتم الذهبي في البحر الأدرياتي رمزاً لزواج المدينة من البحر ( لوحة ٢١٥ أ ، ب ) .









لوحة ٢١٤ أ. كاناليتو: حفل سباق اليخوت [الريجاتا]  
بالقناة الكبرى بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن





لوحة ٢١٤ ب. كاناليتو: حفل  
سياق اليخوت [الريجاتا] بالقناة  
الكبرى بالبندقية. تفصيل  
المجموعة الملكية بقصر وندسور





لوحة ٢١٣. كاناليتو: ساحة قاطعي الرخام بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن









لوحة ٢١٥ أ. كاناليتو: عودة سفينة البوتشنتوري إلى رصيف  
الميناء. مجموعة آلدو كريسبي بميلانو





لوحة ٢١٥ ب. كاناليتو:  
تفصيل من اللوحة السابقة





لوحة ٢١٦. كاناليتو: عيد القديس روكو بالبندقية. الناشونال جاليري بلندن

التفاصيل التي رسمها في موقعها شيد أعماله المصوّرة . وثمة رسوم أخرى رسمها لذاتها دون غاية أخرى ، يكشف بعضها عن حساسية رهيبة بالمناظر الطبيعية تبرز ما يتجلى في صوره الزيتية .

ويرى الكثير من النقاد أن قدرات كاناليتو قد تداعت منذ عام ١٧٤٠ ، بعد أن اعتري أسلوبه التكلف بل والصرامة أحياناً مقارنةً بأسلوبه عام ١٧٢٠ ، وإن صحب هذا التكلف الكثير من الطرائف المبتكرة الذكيّة . وكان كاناليتو يتحلل أحياناً من الانضباط الصارم والالتزام بالصدق الذي تقتضيه الأمانة الفنية باللجوء إلى تصوير مناظر متخيلة يجمع شتاتها من عناصر معمارية شتى يعرفها حق المعرفة أطلق عليها اسم «النزوات» Capricci رسم بعضها قبل ذهابه إلى إنجلترا ( لوحة ٢٢٠ ) .

على أن إنتاج كاناليتو قد تدهور بصفة عامة بعد عودته من إنجلترا ، فإذا هو يرسم عناصر موضوعاته مختزلة وكأنها بقع وفقاعات متناثرة . ومع ذلك فقد قدم في أخريات أيامه لوحات زاخرة بالركة والحيوية تدل على يدٍ مقتدرة واثقة حاذقة وعين ثاقبة لا يفوتها تفصيل . وفي النهاية غدا أسلوبه لغة شخصية خاصة به وحده تتكرر مفرداتها وعناصرها ، فضلاً عما طرأ على لوحاته من تماثل ورتابة مع مرور الوقت ، فإذا هو يفقد القدرة على الابتكار والتجديد ، ولعل مرد ذلك إلى استخدامه « الكاميرا المظلمة »<sup>(٣٠)</sup> ، الأمر الذي ورطه في المحاكاة الحرفية بدلاً من التصميمات المبتكرة .

وثمة احتفال لم يرسمه كاناليتو إلا مرة واحدة حوالي عام ١٦٣٥ هو «زيارة الدوچ لكنيسة سان روكو» تخليداً لذكرى خلاص المدينة من وباء الطاعون الذي اجتاحتها عام ١٥٧٦ ( لوحة ٢١٦ ) . ويبدو الدوچ خارجاً من الكنيسة تحفّ به بطانته ماراً بالسكولادي سان روكو التي عرضت أمام واجهتها بهذه المناسبة لوحات الفنانين المعاصرين .

ورسم كاناليتو لوحة «ميناء القديس مرقص يوم الاحتفال بصعود المسيح» ( لوحة ٢١٧ ) في عام ١٧٤٠ حيث تحتشد الجماهير بالآلاف أمام قصر الدوچ تحت السماء الساطعة . والمرء لا يكاد يشبع نهمه من التطلع إلى لوحات كاناليتو المصوّرة التي لم تترك صغيرة أو كبيرة إلا وسجلتها مثل لوحة «جسر الريالتو» الخالدة ( لوحة ٢١٨ ) ، ولوحة «استقبال السفير الإمبراطوري في قصر الدوچ» ( لوحة ٢١٩ أ ، ب ) التي تبدو فيها التموجات الخفيفة فوق سطح مياه البحيرة وكأنها حراشف الأسماك .

وتشكّل « رسوم » كاناليتو التي لم يشرع في رسمها إلا في عام ١٧٤٠ عندما بدأ نجمه يسطع مجالاً لا يقلّ خصوبة عن لوحاته المصوّرة . وتكشف عن مقدرة فائقة وتصميم على ألا يصور مشهداً إلا بعد تسجيله رسماً في عجالات ودراسات . ومن هنا كانت أغلب رسومه تمثل رأسماله الفني ، فمن هذه العجالات السريعة والدقيقة

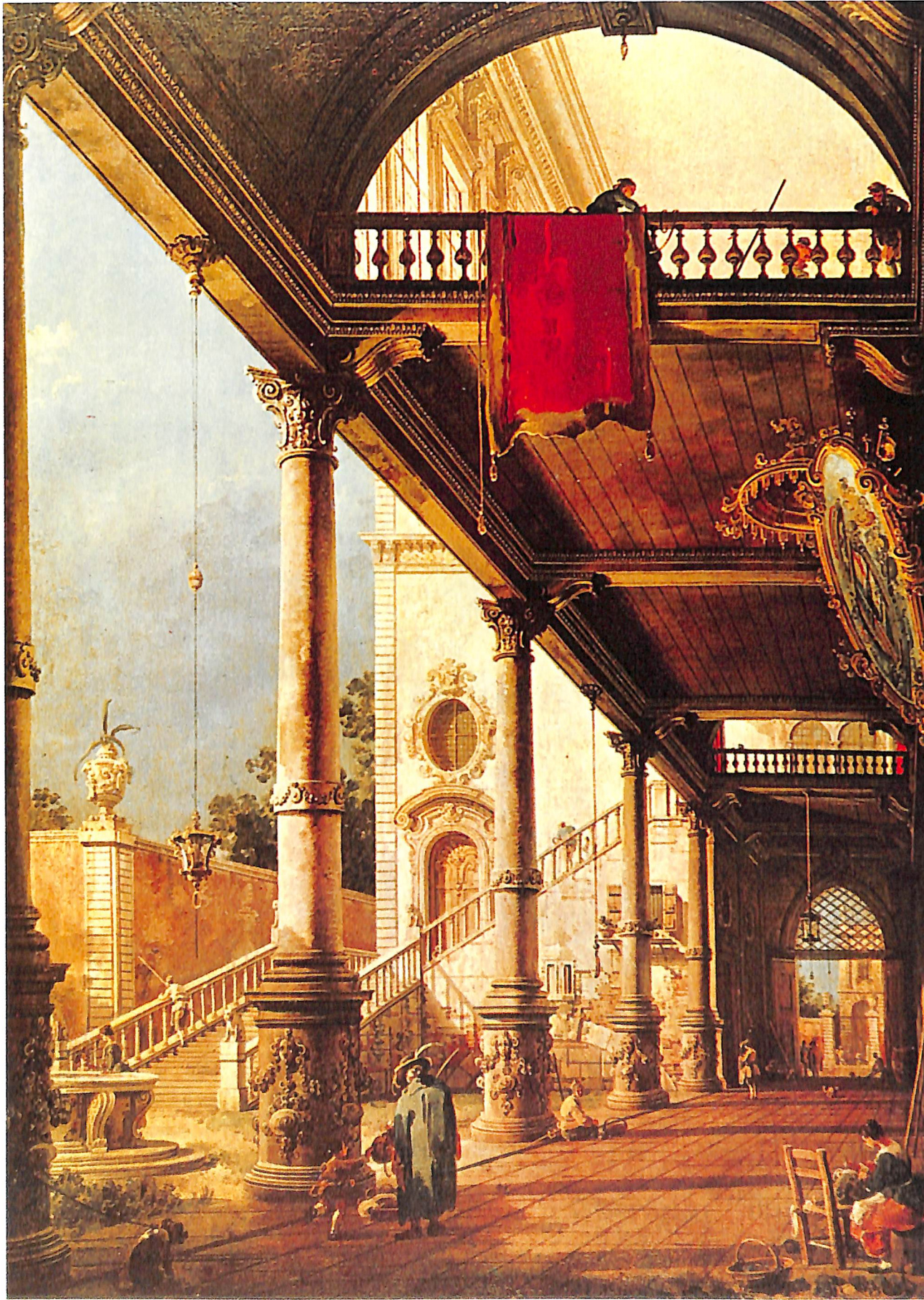


لوحة ٢١٧. كاناليتو: ميناء القديس مرقس بالبندقية يوم  
الاحتفال بعيد صعود المسيح. الناشر جاليري بلندن



لوحة ٢١٨. كاناليتو: جسر رياتو. متحف اللوفر





لوحة ٢٢٠. كاناليتو: «نزوة» تصوّر صحن  
أحد القصور. متحف الأكاديمية بالبندقية





لوحة ٢١٩ ب. كاناليتو: استقبال  
السفير الإمبراطوري. (تفصيل)





لوحة ٢١٩ أ. كاناليتو: استقبال السفير الإمبراطوري في قصر الدوج. مجموعة آلدو كريسبي ميلانو



## آل جواردي Guarde

4

يمثل الأخوان جيان أنطونيو جواردي (١٦٩٨ - ١٧٦٠) وفرنشسكو جواردي (١٧١٢ - ١٧٩٣) ظاهرة الروكوكو أفضل تمثيل ، وإن كان تقديرهما حق قدرهما باعتبارهما من أعلى مصوري الروكوكو مستوى لم يتحقق إلا بأخيرة . وقد عملا أول ما عملا في فيينا حيث كان مولدهما ، ثم في إقليم ترنتينو بإيطاليا حيث موطن أسلافهما إلى أن استقرا أخيراً في مدينة البندقية . وتصادف أن عاصر وجودهما كثرة من عظماء المصورين في أوروبا مما حرمهما من فرص الثراء ، وظلا يعملان سوياً في مرسمهما بالبندقية حتي وفاة جيان أنطونيو عام ١٧٦٠ . وكان مثلهما الأعلى المصور بللجيري المشهور بألوانه الناعمة الرقيقة ، وكذا المصور ريتشي المعروف بتكويناته التشكيلية الرائعة وشخصه المهيب . وقد تأثراً بشكلي جليّ بأساليب شمالي أوروبا الفنية ، ومرجع ذلك إلى جنسية أبيهما النمساوية ونشأتها بفيينا ، وكذا ولعهما باستخدام الألوان المتألقة واللمسات القلقة المعروفة عن فن النحت البافاري على غرار المثاليين جوتير وديتزل اللذين احتشدت الحداث الألمانية وقتذاك بمنحوتاتهما . وقد قدما على غرار بللجيري صوراً ذات ألوان مبهرة وأسلوب انسيابي جزل يخطف الأبصار ، غير أنهما لم يحظيا بما حظي به بللجيري من شهرة عالمية ، فاقصر نشاطهما على زخرفة كنائس وفيلات مغمورة في إقليم فينتو . ولعل أسلوب ماوولبرتش Maulbersch النمساوي (١٧٢٤ - ١٧٩٦) هو أقرب الأساليب إلى أسلوبهما وإن كان في الحق يمثل أسلوب إقليم التيرول أكثر مما يمثل أسلوب مدينة البندقية ، فعلى الرغم من تلقيه التدريب على أيدي فنان طراز الباروك اللاحق إلا أنه لم يفقد للحظة واحدة انتماءه الألماني ، معبراً عن حساسيته القلقة بألوانه الوامضة وأضوائه الراجفة . وكان ماوولبرتش إلى ذلك عميق الإيمان بعقيدته الكاثوليكية عمقاً فسره غلالته اللونية الفريدة الطابع وكأنها سحب منعقدة من الدخان المتصاعد من أعواد بخور متعدد الألوان ، مصوراً أشكاله التي ما تلبث أن تبدد تفاصيلها ، مستخدماً ألواناً فوسفورية التوهج ، مخادعاً الأبصار حتي يكاد المشاهد يصدق لهذبة تصويره البارعة ( لوحة ٢٢١ ) . ويرجع إلى ماوولبرتش الفضل في امتداد عمر طراز الروكوكو في النمسا بعد أن كان قد أخذ في الترنح في الدول الأخرى .



لوحة ٢٢١. أنطون ماوولبرتش: زواج مريم العذراء. متحف تاريخ الفنون. فيينا

وعلى حين يري بعض النقاد أن تكوينات الأخوين جواردي غير متماسكة ، إذ تتناثر الأشكال والشخوص فيها نتيجة تأثير الضوء المكثف عليها بما يشابه الأسلوب الانطباعي<sup>(٣١)</sup> في فن التصوير ، يذهب البعض الآخر إلى أن هذا الحكم جائر بعيد عن الإنصاف . كذلك استبدل الأخوان بالمنظور الفراغي<sup>(٣٢)</sup> وبمعمار بالاديو الذي ولع تيبولو بتصويره في لوحاته أسلوباً فريداً خاصاً بهما ، باستخدام إيحاءات ضبابية ولونية تأسر العين ، فيظهر الواقع في لوحاتهما مجرد ومضات ينطلق منها تكوينهما الفني . ولعل أوضح ما يعبر عن هذا الأسلوب سلسلة صور طوبيا<sup>(٣٣)</sup> التي رسمها جيان أنطونيو لزخرفة شرفة الأورغن بكنيسة الملك رافائيل بالبندقية ، حتي يخيل إلينا أن الفرشاة تكاد لا تمس سطح اللوحة أثناء حركتها السريعة إلا برفق شديد وإن أترعته بحيوية جياشة . كما تشدنا التكوينات الفنية المهمة التفاصيل عن قصد حتى يتسربل الواقع بغموض شبه ضبابي ، ولا توضح الملامح





لوحة ٢٢٢. أنطونيو جواردي: «قصص طوبيا الصغير». الصبي طوبيا والملاك برفقة الكلب يستريحان على شاطئ النهر ويطهيان السمك. كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية



لوحة ٢٢٣. أنطونيو جواردي: «قصص طوبيا الصغير». طوبيا والملاك كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية

شبه المظموسة سوي الأضواء ، فتبدو الأشكال وكأنها كوكبة من المصابيح تُشعُّ ومضات ضوئية في بؤرٍ مبعثرة تغطي سطح اللوحة . وعلى حين تبدو مكونات لوحات تيبولونضرة محدّدة بدقة ، يغشي جيان أنطونيو مكونات لوحاته بمحسنات جمالية تسحر المشاهد خالبةً لبّه ، فهو يصبّ طلاءه اللوني لينساب انسياب الجداول في مسراها ، متمائلاً متهدّجاً على امتداد الحواف الأساسية لمكونات تشكيله الفني ، على حين تتخلّل أسطح لوحاته مهممات نورانية ، وإذا الفنان يخلق بعبقريته من خلال اللّمسات القليلة لفرشاته السريعة مشاهد طبيعية كأنها السّراب ( لوحات ٢٢٢ إلى ٢٢٥ ) .

غير أن هذه التقنية الرفيعة المفاجئة ذات الألوان الزاخرة لا تتجلّى بمثل هذه الكثافة في تصاوير فرنسكو جواردي الذي ما لبث أن ضاق ذرعاً بصور الموضوعات الدينية فعكف على ابتكار أسلوبٍ مميّز خاص به وحده ، ينقل من خلاله طوبوغرافية مدينة البندقية ، صائغاً منها بعبقرية الخيال مدينة سحرية وهمية مغمورة بالضياء والمياه ، بينما يتحوّل سكّانها إلى « نقاط » أو بقع لونية صغيرة لامعة متألّقة ، مقتفياً خطى أستاذه كاناليتو ، وإن جاء أسلوبه متطوراً وأشدّ تحرراً بعد أن أفلت من قبضة الصّرامة المعهودة في أستاذه فأطلق العنان لخياله الشعاري كي يجول ويصول في هذا الميدان . ومما شجّعهُ علي المضى في هذا الطريق ما لاحظهُ من إقبال زائري البندقية المتزايد علي اقتناء لوحات معالم المدينة . وتعدّ مشاهد الغزيرة للبندقية وأحداثها الكبرى وأعيادها ومبانيها وجزر بحيرة اللاجون الشاطئية وكذا الجزر الجانبية المنعزلة والأطلال المعمارية الجديرة بالتصوير أبرز إنتاجه الذي بلغ به ذروة فريدة ، نظراً لحسّه الشديد بالجو المحيط بيئته ومناخاً حتي يكاد أسلوبه ينتمي إلى النزعة الانطباعية كما قدمت ( لوحات من ٢٢٦ إلى ٢٣٠ ) . وتعدّ لوحة إقلاع يخت البوتشنتوري للمشاركة في أعياد عيد الفصح قمة أعماله ( لوحات ٢٣١ ، ٢٣٢ ، أ ، ب ) حيث يتوجّه الدوج برفقة عليّة القوم البنادقة والسفراء إلى منفذ الليدو يوم عيد صعود المسيح ليلقي في مياه البحر الأدرياتي بالخاتم الذهبي الرامز لعقد قران مدينة البندقية بالبحر ، وما أكثر ما اجتذب هذا الحفل العديد من الزوّار الأجانب لما كان يحظى به من عروض مرحة مثيرة ، حيث تصحب يخت البوتشنتوري في رحلته تلك أعداد كبيرة من القوارب والجندولات الحافلة بالجماهير المبهجة المتهلّلة . ويلفتنا في هذه اللوحة وغيرها أن الفنان يوجز في تشكيل الشخوص حتى بدت كالرموز ، كما تموج اللوحة كلها بالحركة الدافقة والإشراق الساحر ، ناقلاً المناخ الزاهي لمدينة البندقية بأمانة مضمّخة بعقب العبقريّة .

ولا تفوتنا الإشارة إلى العديد من المناظر المتخيّلة « أو النزوات Capricci » التي صوّرها فرنسكو مستوحياً كل ما وقع عليه بصره من مشاهد طبيعية وأطلال متداعية أضفى عليها بخياله الخصب جمالاً يفوق الواقع ( لوحة ٢٣٣ ) . أما تصاويره الزخرفية بأسلوب الروكو فلم ترق بطبيعة الحال إلى المستوى الذي بلغه زوج شقيقته الفنان العظيم جيان باتيسيا تيبولو . وقد عاش فرنسكو حتي عام ١٧٩٣ فواكتبت وفاته سقوط جمهورية البندقية على يد بوناپرت بعد أن أمضى حياته مدافعاً بصلافة عن طراز الروكو المنطلق المتحرّر .





لوحة ٢٢٥. أنطونيو جواردي: أحد ولدان الحب ينفخ في بوقه.  
كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية



لوحة ٢٢٤. أنطونيو جواردي: قصص طوبيا الصغير: أحد ولدان الحب يقرع الدف.  
كنيسة الملاك رافائيل بالبندقية





لوحة ٢٢٦. فرنسيسكو جواردي: ميدان القديس  
مرقص. الناشر جاليري بلندن



لوحة ٢٢٧. فرنسيسكو جواردي: قصر الدوج يطل  
على الميناء. الناشر جاليري بلندن





لوحة ٢٢٩. فرنسيسكو جواردي: منظر في جزيرة سان جورجيو.  
من بواكير تصاوير الفنان لمدينة البندقية عام ١٧٦٠





لوحة ٢٢٨. فرنشسكو جواردي: الاحتفال بعيد الفصح بميدان القديس مرقس بالبندقية. مؤسسة جولبنكيان. لشبونة





لوحة ٢٣٠. فرنسيسكو جواردي: حفل موسيقي تؤدّيه سيدات بقاعة الحفلات في كازينو البندقية بمناسبة زيارة الدوق پول الروسي وزوجته الدوقة ماريا فيودورفنا للبندقية سنة ١٧٨٢. متحف ميونخ





لوحة ٢٤٢. فرنسيسكو جواردي: الدوج يستقل سفينة البوتشنتوري. متحف اللوفر









لوحة ٢٣٣. فرنسيسكو جواردي: أطلال على شاطئ بحيرة اللاجون. مشهد متخيل. [نزوة]. متحف المتروبوليتان





لوحة ٢٣٢. فرنسيسكو جواردي: إقلاع سفينة البوتشنتوري إلى اليليدو. متحف اللوفر



## بييترو لونجي Longhi

( ١٧٠٢ - ١٧٨٢ )



بييترو لونجي مدرّكاً لكل ما يدور في أذهان مواطنيه بمدينة البندقية ، كما كان نموذجاً لما يمور به عصره من أحداث حتى بات شبيهاً بصحفي ثرثار يرقب مسرى الحياة في مدينة البندقية ، مسجلاً إياها في سخرية غير لازعة على العكس من لسعات وليام هوجارث الإنجليزي القارصة ، فإذا عرّض للعادات والأعراف فهو يصورها بحياد تام . ومن هنا تزاحم حوله الأشراف وعلية القوم منذ عام ١٧٤٠ متسابقين للفوز باقتناء ما تيسر لهم من لوحاته الصغيرة التي تسجل نشاط مجتمع البندقية من مجالس تناول شراب الشوكولاته صباحاً في مرابع الأوساط الثرية ( لوحة ٢٣٤ ) ، إلى دروس الرقص ( لوحة ٢٣٥ ) وحفلات الكونسير العائلي ( لوحة ٢٣٦ ) وتسليم الرسائل الغرامية ( لوحة ٢٣٧ ) . وقد حرص الفنان على أن يضمّن لوحاته لمحات تسجل محتويات الغرف والقاعات الفينيسية من أثاث وثرّيات وستائر ومفروشات وطنافس وسرر وأطر للمرايا ولوحات مصوّرة ، مستعرضاً أزياء النساء والرجال العصرية ، فضلاً عن تسجيل طقوس حياة الملابس وطهو الطعام بين الأوساط المتواضعة ( لوحة ٢٣٨ ) ، منطلقاً إلى خارج الدور لتسجيل الكرنفالات والمواكب والمهرجانات والأحداث المثيرة مثل مناسبة ظهور حيوان وحيد القرن في مدينة البندقية للمرة الأولى عام ١٧٥١ ، فإذا چوفاني جريمانى دي سيرفي أحد وجهاء البندقية يطالبه بتسجيل هذا الحدث الغريب في لوحة يقتنيها ( لوحة ٢٣٩ ) ، ومثل ألعاب المشعوذين في الأعياد ( لوحة ٢٤٠ ) ، وحكيم الصّحة الدجال الذي يعالج أسنان السابلة ويقوم بخلعها في الطريق العام ( لوحة ٢٤١ ) ، وهكذا اكتسب لونجي لقب « مؤرّخ الأحداث الصادق » عن جدارة . وما من شك في أن أناقة تكويناته وتوهّج ألوانه وبراعة فرشاته تنضوي تحت راية طراز الروكوكو .

ولقد عاصر لونجي في أواخر حياته نهاية جمهورية البندقية وما طرأ على مجتمعه البندقي من تغيير ، فإذا لوحاته تكاد تصبح انطباعية التزعة بعد أن لم يعد يلتزم الدقة في رسومه ، غير مكترث باستخدام تقنية « الكيار وسكورو » ، فبدت شخصه أحياناً جامدة غير متماسكة ، وهو ما يعكس مناخ الكآبة والإحباط الذي يسود الأمم عادة في خواتيم الحقب التاريخية . وليس في كل ما ساقه لونجي من مبررات لهذا النمط من التصوير أي سند من قواعد فنية ، لكنه كان يصّر على أن ما يصوره هو الواقع بحذافيره . وبرغم احتشاد جدران دور مدينة البندقية بلوحات هذا الفنان إلا أنها لم تظفر بالإقبال عليها عالمياً . ومع أنه قد اختار باريس مقراً له لكنه لم يكن سعيداً بإقامته فيها حيث كان يرى مجتمعتها - رغم كونه رفيع الثقافة - آسناً وبورجوازيّاً إلى حد بعيد . ومع بروز ظاهرة

معارض صالون باريس المستحدثة وقتئذ أصبح فن التصوير لا يواجه جمهور المتذوّقين فحسب بل نقاد الفن أيضاً . وثمة علاقة وثيقة تربط بين صور لونجي ومسرح كارلو جولدوني<sup>(٣٤)</sup> ، فشخصه المصوّرة مماثلة إلى حد بعيد لشخص جولدوني الدرامية ، ولا غرو فلقد كانا متقاربين قيماً وأهدافاً ، وبرغم ما يتخلل أعمالهما من سخرية فإنها كانت سخرية بناءة تفيض إنسانية .

وقد لعبت المواكب والمهرجانات دوراً هاماً خلال عصر النهضة بوصفها صمام أمن للعواطف الجياشة في صدور الناس . وكانت البندقية بصفة خاصة من المدن المولّهة بالمجد ، وإن انصبت هذه العاطفة البالغة الحدة على دوليتهم وحدها ، فلم يكن ثمة شيء يتردد البنادقة في إتيانه إذا ما كان يضيف شيئاً إلى أمجاد مدينتهم وعظمتها ، ولم يقنعوا بتحويل مدينتهم لتصبح أجمل مدن العالم فحسب ، بل مضوا يبتكرون لتكريمها والإعلاء من شأنها حفلات تشاطر الطقوس الدينية جلالها وروعها حتى أصبحت المواكب والمهرجانات والكرنفالات برّاً وبحراً واحدة من مهام الدولة لا تقلّ شأنًا عن سواها من مهام . وكانت مثل هذه المناسبة التي يرتدي فيها الدوج وشيوخه باذخ الثياب - التي لا تقلّ دلالتها الرمزية عن دلالة أردية كهنة الكنيسة عند مباشرتهم لطقوسهم - وسط العمائر الفارهة في ساحة القديس مرقص أو على ضفتي القناة هي محطة الأنظار وتطلّع القوم . وكان أهل البندقية ينتظرون المناسبات التي تشبع نهم عشقهم لدوليتهم وللعلم بالأبهة والجمال والمرح نافدي الصبر ، يتمنون لو أمكن تكرارها كل يوم وكل ليلة لو كان إلى ذلك سبيل .

ومما يلفت النظر في لوحات لونجي سمة تغلب على معظم لوحاته - هو وغيره من الفنانين البنادقة المعاصرين له - تشيع في المشاهد التي تقع عليها عينه في الطريق العام أو داخل الدور ، هي حرصه على وضع قناع فوق وجوه بعض شخص لوحاته . ومردّ ذلك إلى أن الكرنفالات في مدينة البندقية خلال القرن الثامن عشر - وهي مناسبات يشيع فيها ارتداء الأقنعة - كانت تستغرق قرابة عشرة شهور على مدار السنة ، ومن هنا اعتاد البنادقة ارتداء الأقنعة لاسيما إذا شاءوا ارتكاب ما يخالف القانون . وكم حاولت سلطات جمهورية البندقية سنّ القوانين التي تحدّ من ظاهرة استخدام الأقنعة ، لكن دون جدوى ، فقد انبرى أهل البندقية يخصّصون مواسم بعينها خلال السنة ينطلقون خلالها إلى اللهو والمرح واستباحة الموبقات التي تدخل السرور عليهم ، والراجح أن هذا هو ما دفع الفنانين البنادقة إلى تصوير بعض مواطنيهم في لوحاتهم مرتدين الأقنعة ليلاً ونهاراً .





لوحة ٢٣٤. بييترو  
لونجي: تناول شراب  
الشوكولاته صباحاً. قصر  
كا - رتزونيكو. البندقية





لوحة ٢٣٥. لوني: درس الرقص.  
متحف الأكاديمية بالبندقية





لوحة ٢٣٦. لونغبي: حفل الكونسير  
العائلي. متحف الأكاديمية بالبنديقية





لوحة ٢٣٧. لوني: تسليم رسالة  
غرامية. قصر كا - رتزونيكو بالبندقية





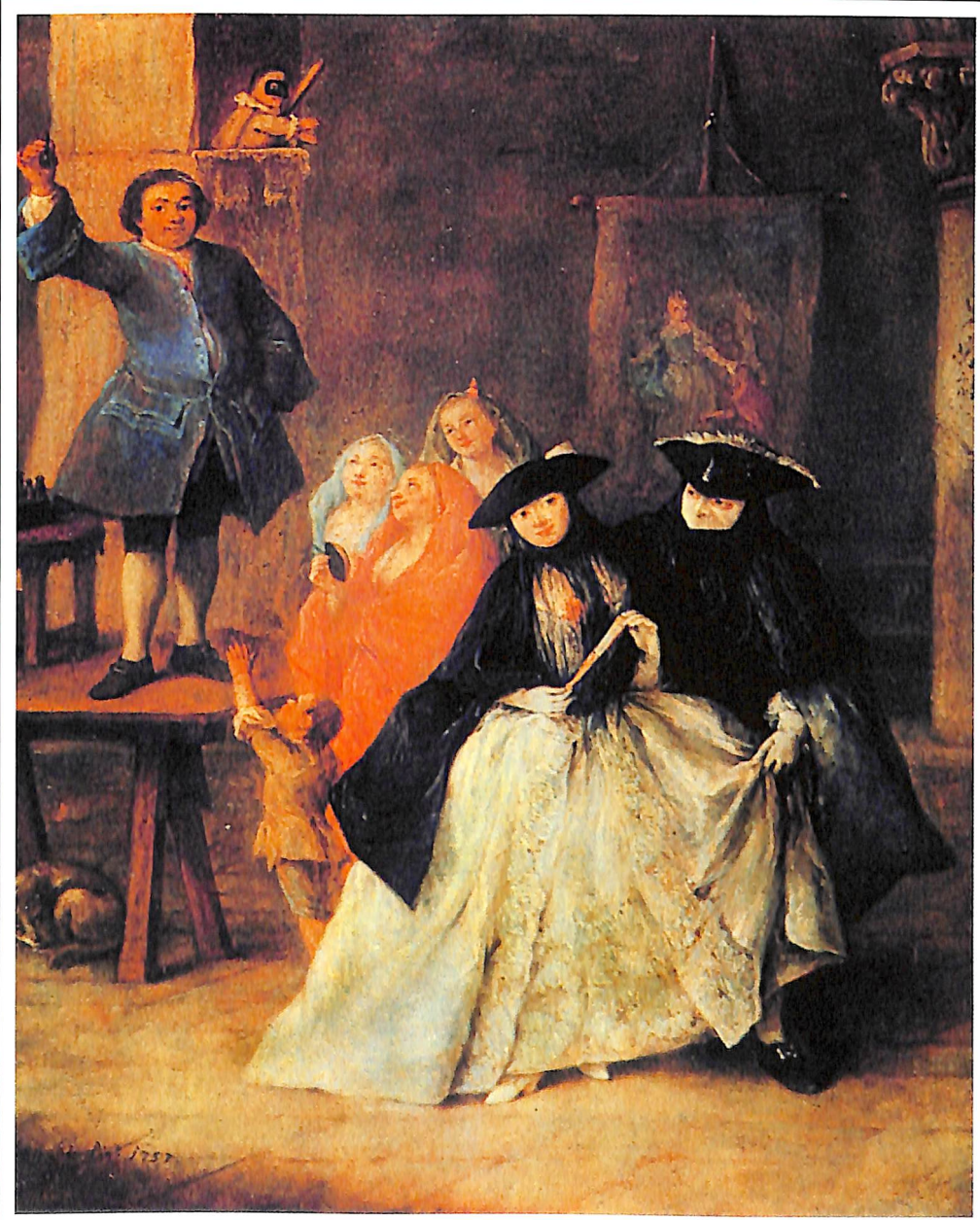
لوحة ٢٣٨. لوني: إعداد صحن  
السُّلْطَة. متحف الأكاديمية بالبندقية





لوحة ٢٣٩. لونجي:  
الخرتيت وحيد القرن.  
قصر كا - رتزونيكو بالبندقية





لوحة ٢٤٠. لوني: المشعوذ. قصر كا - رترونيكو بالبندقية





لوحة ٢٤١. لوني: حكيم الأسنان يعالج السابلة على قارعة الطريق. متحف بريلا. ميلانو.





## جوزيبي كاستيليوني Castiglioni (١٦٨٨ - ١٧٨٦)

**فنان**

صيني من أصل إيطالي ، نال إعجاب أباطرة الصين وغدا مصوراً بالقصر الإمبراطوري في بكين بعد أن نبغ في تصوير الزهور والحيوان - لاسيما الخيل - والپورترية بنهج غريب يجمع من الأسلوبين الصيني والأوروبي ، مستغلاً قدراته الحاذقة في رسم المنظور والظلال . ويحتفظ متحف هامبورج له بلوحة بديعة تمثل « فتيات ثلاث يلعبن الضّاما » ( لوحة ٢٤٢ ) .

## ألكسندر روزلين Roslin (١٧١٨ - ١٧٩٣)

**تقاطر**

على باريس العديد من الفنانين من شتى أنحاء أوروبا لاستكمال دراستهم الفنية ، وإذا بعضهم يقضي بقية عمره في فرنسا مثل ألكسندر روزلين الوافد من السويد ، والذي اكتسب شهرته من تصوير پورترية أفراد البلاط والطبقة الأرستقراطية والمجتمع الراقي ، حتى أصبح مصوراً بلاط لويس السادس عشر وعضواً بالأكاديمية الفرنسية عام ١٧٥٣ . وكان الفنان بوشيه هو مثله الأعلى ومصدر وحيه ، يستلهمه في كافة أعماله الموسومة بطابع طراز الروكوكو ذوات درجات اللون الفاتحة النضرة . تزوج في عام ١٧٥٩ من ماري سوزان جيرو Giroust التي اتخذها نموذجاً للوحة الشهيرة «السيدة ذات الطّرحّة والمروحة» ( لوحة ٢٤٣ ) المعبرة عن أناقة القرن الثامن عشر خير تعبير . وكانت هي الأخرى رسّامة تتلمذت على الفنان لاتور وتخصّصت في رسم المنمنمات والتصوير بالطباشير الملون .

لوحة ٢٤٢ . جوزيبي كاستيليوني: ثلاث فتيات صينيّات يلعبن الضّاما . متحف هامبورج.





لوحة ٢٤٣. ألكسندر روزلين: السيدة ذات الطرحة والمروحة. متحف ستوكهولم القومي.

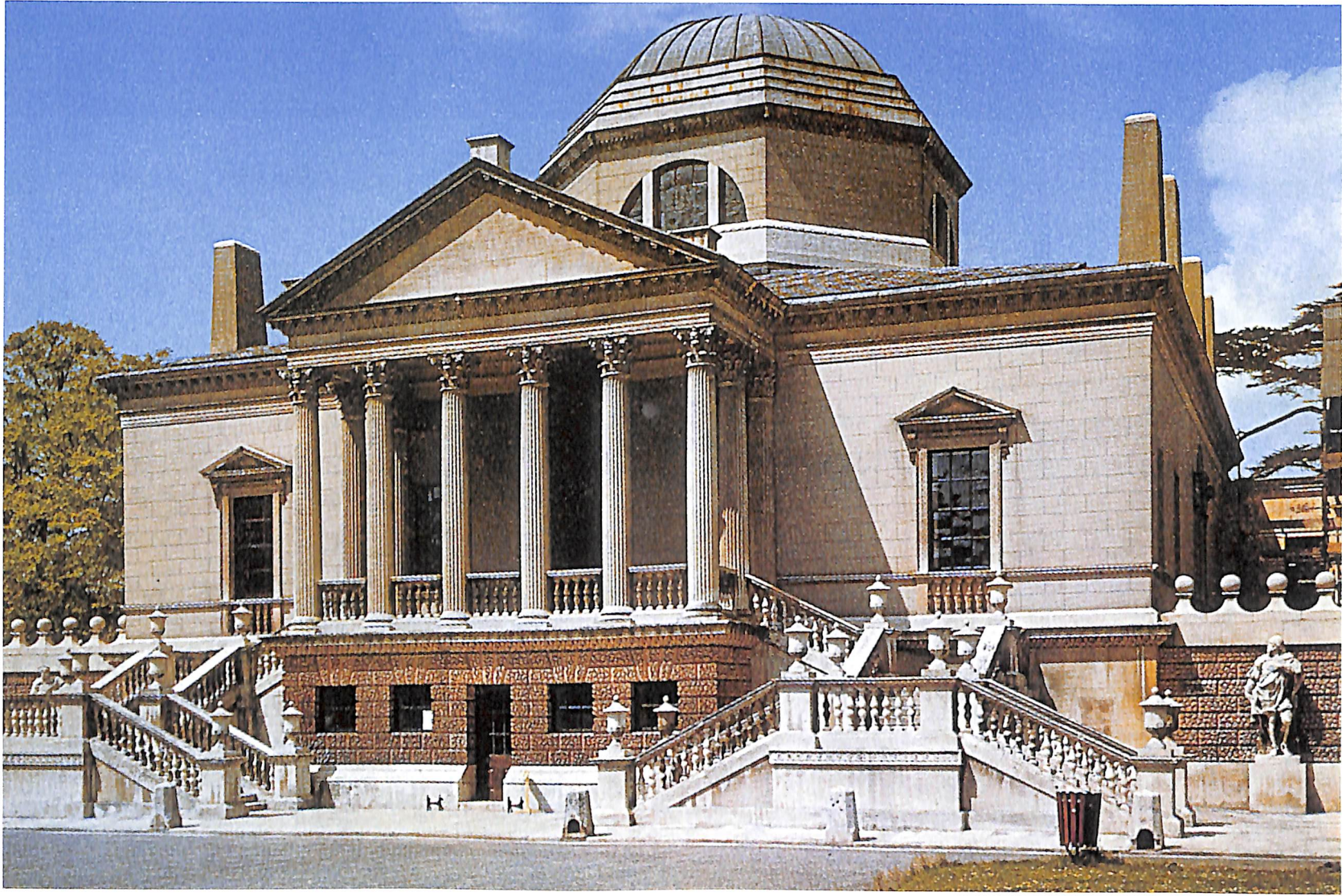






# الفصل الخامس التصوير الإنجليزي خلال القرن الثامن عشر





لوحة ٢٤٤. فيلا اللورد برلنجتون في تشزويك المصممة وفق طراز المعماري بالاديو مع بعض التطوير

الإنجليز طريقهم من خلال طراز بالاديو حتى انتهى بهم الأمر إلى اتباع نهج بورجوازي بالغ الرقة ينهل من الكلاسيكية المحدث (لوحة ٢٤٤) .

وعلى الرغم من استعلاء الإنجليز على طراز الروكو الفرنسي إلا أنه كان مع ذلك ذا تأثير واضح تمخض عن أول مدرسة تصوير إنجليزية ظفرت منذ العصور الوسطى بشهرة خارج بلادها ، يأتي على رأسها جينزبورو ورينولدز وهوجارث الذي وإن لم يتأثر كثيراً بأشكال النهج الجديد إلا أنه استلهم بعض خصائصه - عن يقين - من المصور قاتو ، كما تدل تآلفات ألوانه على أنه قد نهل من معين الفنانين البنادقة الرحالة أمثال بلليجريني وغيره . أما مقاومته العنيفة لأي تغيير وافد فتتجلى في اختياره لموضوعاته ، فصوره إنجليزية قحة فيما يتصل بالسلوك والعادات والثياب وفي روحه الناقدة اللاذعة حتى بات من العسير تصنيفه ضمن تيار الروكو الأوربي .

فرنسا وإيطاليا وألمانيا ، لم يزدهر فن الروكو في الدول التي أثرت مواصلة الرضوخ لتقاليد طراز الباروك ومقاومة التغيير وكل ما هو جديد سواء في المجال الاجتماعي أو الاقتصادي ، فإذا إسبانيا على سبيل المثال قد أطرحت صيغ الروكو نظراً لعزلتها الاقتصادية ولرُسوخ تقاليد الزخارف الباروكية في شتى أنحائها . أما إنجلترا فلم تتسلل إليها صيغ طراز الروكو إلا في مجال الفنون الدقيقة والتطبيقية حيث نلمس الارتباط الوثيق بين صناعة البورسلين وطراز الروكو على نحو ما يتجلى في بورسلين تشلسي الذي يحاكي بورسلين سيثر الفرنسي في رقة ألوانه وفي رشاقتة وأناقته وفي نزوات تجسيمه غير المتساق أحياناً . وكذا استطاع ذوق الروكو اختراق فنون التنسيق الداخلي وصناعة الأثاث في إنجلترا ، فمثلما انطلق توماس تشيبنديل يحاكي الصيغ الفنية الصينية - كما سيتبين لنا عند تناول فن صناعة الأثاث - كان أيضاً على صلة وثيقة بنمط أثاث طراز لويس الخامس عشر المترع بالفائث والحليات الحلزونية . وفي مجال العمارة شق

بإستاء





## توماس جينزبورو (١٧٢٧-١٧٨٨) وچوشوا رينولدز (١٧٢٣-١٧٩٢)

### ظلت

« البورتريهات » لدى طويل المصدر الوحيد لدخل المصورين الإنجليز ، وإذا القرن الثامن عشر يقدم في هذا المجال أسلوباً مختلفاً عن تقاليد القارة الأوروبية كان له شأنه . ولعل أعظم هؤلاء المصورين هو جينزبورو الذي بدأ بتصوير المناظر الطبيعية ( لوحة ٢٤٥ ) وانتهى بأن غدا مصوّر البورتريهات الأثير لدي الطبقة العليا الإنجليزية ( لوحة ٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ) . وتكشف بورتريهاته المبكرة مثل بورتريه روبرت أندروز وزوجته ( لوحة ٢٤٩ ) عن غنائية رقيقة ساحرة قد نفتقدها في صوره اللاحقة . ويكفي أن نضاهي هذا البورتريه ببورتريه الملك تشارلس الأول الشديد التكلف لقان دايك [ انظر كتاب الباروك ] حيث نري الفنان جينزبورو قد صوّر هذا النبيل وزوجته في مشهد طبيعي بمقرهما الريفي دون أن تغلب الخيلاء الإنجليزية المألوفة على ملامحهما ، كما تغمر الضياء المشهد كله الذي يشكل بيئة وادعة لم نعهدها في صور المناظر الطبيعية الهولندية . ومع تأثر جينزبورو بالمصور قاتو ، إلا أننا لن نجد له لوحة تتناول موضوعاً من الموضوعات التي طرقها قاتو اللهم إلا ما صوّره في مستهل حياته من بورتريهات اعتمد فيها على ما كان لقاتو من صور مطبوعة بطريقة الحفر ، وإن استبدل بصور الريف الفرنسي مشاهد الريف الإنجليزي . ولعل أبرز ما أخذه جينزبورو عن قاتو هو التحرر والإنطلاق ، دون أن يرث عنه ما كان يمتّ للخيال بسبب إلا في أواخر حياته ، فلم يكن رعاة الفن الإنجليزي يقبلون على هذا اللون الخيالي ، مؤثرين فن البورتريه على ما عده .

وفي بورتريه لاحق رسمه الفنان لممثّلة المسرح الشهيرة آنذاك السيدة سارة سيدونز يلفتنا ما ينطوي عليه من حرص الفنان على الالتزام بالقواعد المتعارف عليها وإن أفاض في إسباغ الأناقة عليها ، ومن تقنية بارعة في انسياب الخطوط وشفافية الألوان . وقد رسم جينز بورو هذه الفنانة ( لوحة ٢٥٠ ) في محاولة يتحدّى بها منافسه الكبير سير چوشوا رينولدز الذي كان قد رسم السيدة نفسها قبله بعام واحد بوصفها ربّة الفن المعروفة في التراچيديا الإغريقية . وقد شغل رينولدز منصب مدير الأكاديمية الملكية منذ إنشائها عام ١٧٦٨ وحمل لواء النزعة الأكاديمية في الفن التي اعتنقها خلال إقامته بروما على مدى عامين . وعلى غرار من سبقه من الفنانين الفرنسيين استنبط رينولدز نظرياته وقواعده الأكاديمية الراسخة التي أذاعها عبر مقالاته وأبحاثه الشهيرة<sup>(٣)</sup> . ولم تكن آراؤه تبعد كثيراً عن آراء شارل لوبران مدير الأكاديمية

لوحة ٢٤٦ . جينزبورو : الكونتيسة ماري دي هاو ( ١٧٦٠ ) كنوود هاوس . لندن





لوحة ٢٤٥. جينزبورو: مزارعون في طريقهم إلى السوق يحملون حصادهم كنُود هاوس. لندن





لوحة ٢٤٨. جينزورو: رياضة  
الصباح. ناشونال جاليري. لندن





لوحة ٢٤٧. جيتزبورو: ابنتا الفنان نفسه. ناشونال جاليري. لندن





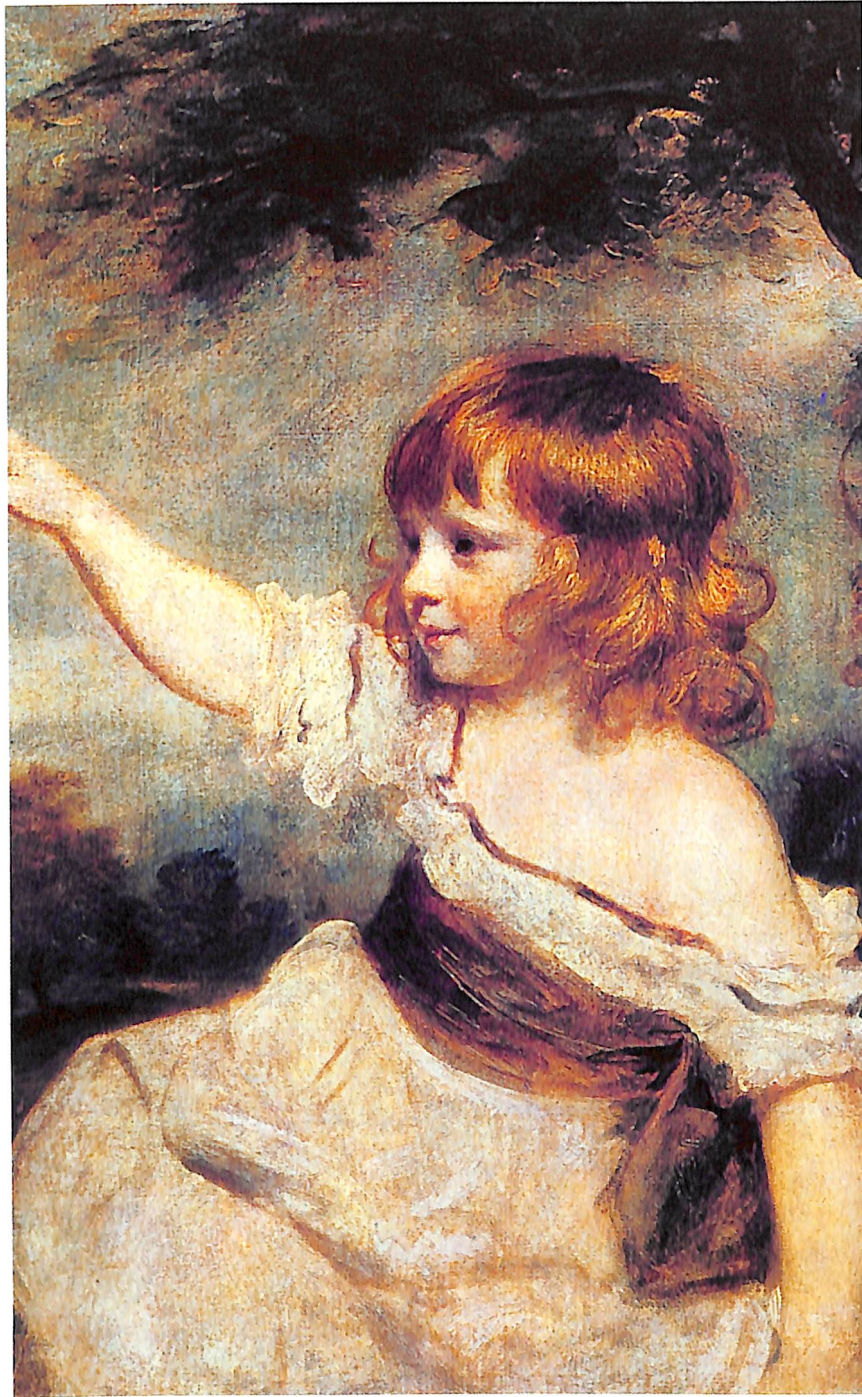
لوحة ٢٤٩. جينزبورو: النبيل  
أندروز وقرينته (١٧٥٠).  
ناشونال جاليري. لندن





لوحة ٢٥٠. جيتيرو: السيدة ساره  
سيدونز ١٧٨٣. ناشونال جاليري. لندن





لوحة ٢٥١ . رينولدز: السيد هير الصغير (ابن ربة البيت) Master Hare. وكان يطلق على رب البيت في إنجلترا Mister وعلى ابنه Master. وجرت العادة خلال القرنين ١٨، ١٩ على أن يرتدي الصبية الصغار حتى سن العاشرة ثياب البنات الصغار دون تفرقة بين الجنسين. متحف اللوفر.

ومهد لظهور الفنان وليام هوجارث . ولا يصح أن نعدّ هذا التيار معادياً لطراز الروكوكو وإن كان بكل تأكيد تياراً جاداً يدين نزوات مصوري حقبة أوج الروكوكو ، فإذا الفنان يظهر بمكانة مرموقة في المجتمع لا بوصفه داعية للمتعة الحسية ، وإنما باعتباره مربياً موجهاً يستردّ معه الفن مكانته الرفيعة ، ويصل نفسه بالأخلاقيات والعلوم على نحو ما كان يرتبط فيما سلف بالعقيدة الدينية .

الملكية الفرنسية وإن تسربت بالمزاج البريطاني ، غير أنه ما لبث أن اكتشف شأنه شأن لوبران أنه من الصعوبة بمكان تطبيق نظرياته وقواعده عملياً . وعلى الرغم من أنه كان يميل إلى تصوير الموضوعات التاريخية الجليلة الشامخة إلا أن الجانب الأكبر من نشاطه انصرف إلى تصوير البورتريهات ( لوحة ٢٥١ ) . وقد حاول ما استطاع أن يرفع من شأنها بإضافة بعض العناصر الرمزية أو التنكّرية إليها ، على نحو ما ضمّنه بورتريه السيدة سيدونز ( لوحة ٢٥٢ ) الذي نلاحظ فيه تأثره بأسلوب مدرسة البندقية وبطراز الباروك الفلمنكي لاسيما بمربرات إذا ما دققنا النظر في عنصر الإضاءة بهذه اللوحة وإن لم يعترف رينولدز بذلك في « مقالاته » ، وكذا على النمط الذي تحمله اللوحة التي تضم بورتريهات بنات سيروليام مونتيجمري الثلاث في صورة ربّات الحسن وهنّ يزيّن تمثال إحدى الربّات بأكاليل الزهور ( لوحة ٢٥٣ ) . وأهم ما يمكن قوله عن رينولدز هو قدرته على الارتفاع بفن التصوير في إنجلترا ليصبح محطّ التقدير والاحترام بوصفه أحد الفنون السبعة ، غير أن الثمن كان فادحاً لأن « مقالاته » التي سرعان ما أصبحت معياراً لقياس الأعمال الفنية كبّلت قدرات أجيال من الدارسين الإنجليز والأمريكيين وصرفتها عن الرؤية الموضوعية . وكما كان رينولدز كريماً حين أعطى جينز بورو الذي مات قبله ببضع سنوات حقّه من الثناء الجدير به على الرغم من أنه كان ينفس عليه ما كان يتمتع به من موهبة غريزية خلّاقة .

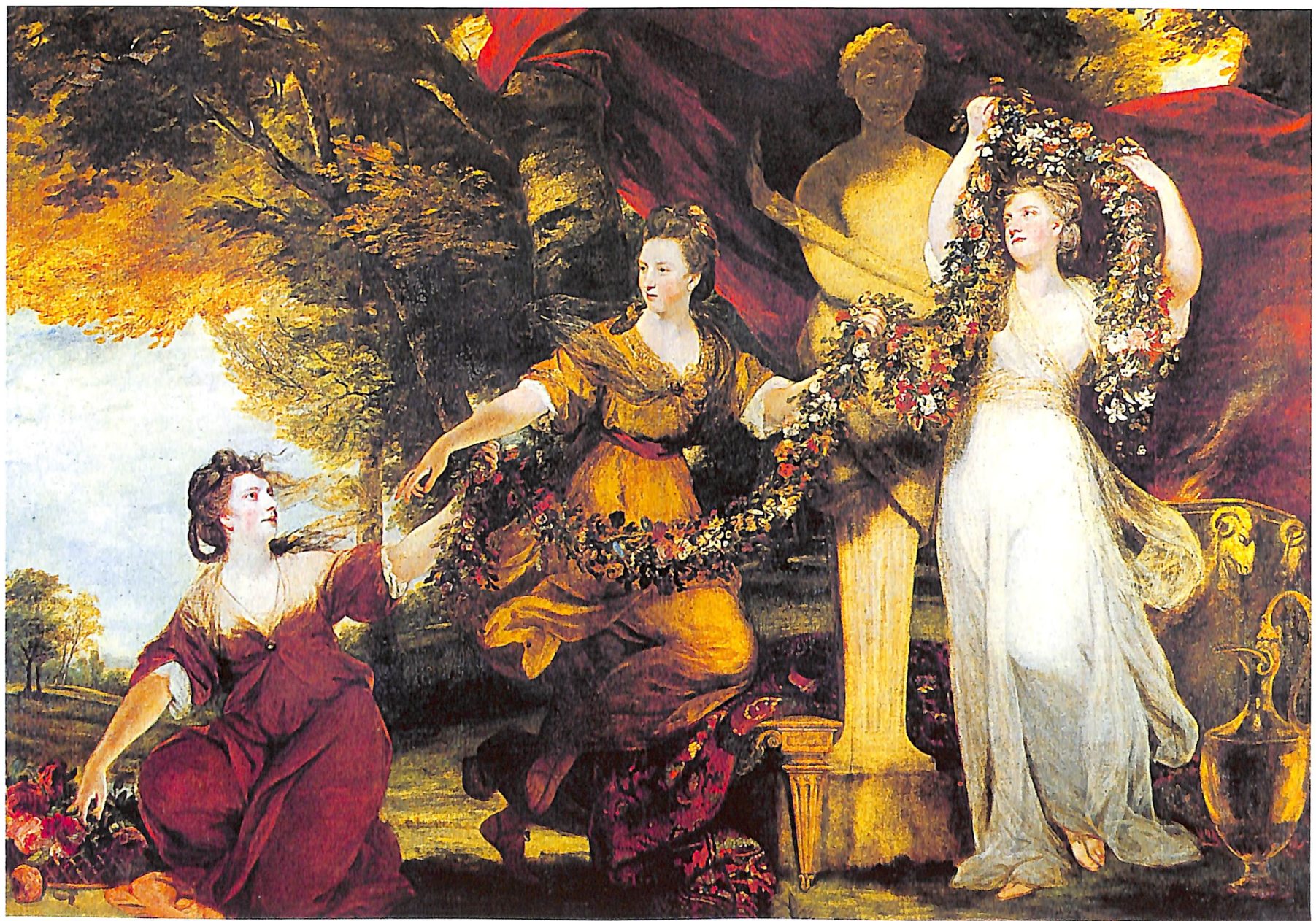
ومع أن فن القرن الثامن عشر قد انطلق ساعياً إلى الإمتاع والبهجة إلا أنه في الوقت نفسه كان حريصاً منذ البداية على الاتجاه نحو أهداف أخرى تتصل بالتربية والحضّ على الالتزام بالسلوك السويّ . وبرغم أن بعض هذه الأهداف قد تحقّقت في فرنسا في منتصف القرن على أيدي الموسوعي الكبير الأديب ديدرو والمصوّر جروز والفنان شاردان إلا أن التيار الجارف لهذا الاتجاه كان قد ظهر من قبل في إنجلترا ، أقلّ الدول تعاطفاً مع طراز الروكوكو . ففي عام ١٧١٣ أدان شافيتسبوري تلميذ الفيلسوف لوك تلك المتع الزائفة التي ينطوي عليها طراز الروكوكو سواء في فن التصوير أو في غيره من الفنون التي لا يحكمها ويوجهها غير ما يرضي المشاعر والإحساسات لا العقل ، فإذا هو يعلن استنكاره للطابع الأنثوي الغالب في هذا الطراز ، داعياً إلي اعتماد طابع الرجولة سواء في اختيار الموضوع المصوّر أو في أسلوب تناوله ، مع الالتزام بالقواعد المتعارف عليها ، ومراعاة اللياقة والاحتشام والسلوك القويم ، وتخير الموضوعات التاريخية البطولية لا الموضوعات التي تخاطب الغرائز . ولما كان طراز الروكوكو حينئذ في طريقه إلى الأفول ، فلقد كان موقف شافيتسبوري في واقع الأمر بمثابة دعوة صريحة إلى تبني طراز كلاسيكي محدث بديل لطراز الروكوكو . وفي الوقت نفسه ساد في إنجلترا - التي قامت بثورتها السياسية قبل بداية القرن الثامن عشر - اتجاه فني ينزع نحو الرومانسية والنقد الساحر ولا يواكب في عمومه أذواق الأرستقراطية الإنجليزية ، إذ ارتبط بالطبقة الوسطى الصاعدة التي شكّلت جمهوراً قارئاً جديداً يتطلّع إلى أدب وفن يتناولان عالمه الجديد ، مما أسفر عن ظهور صحافة « التاتلر » Tatler و« السبكتاتور » Spectator





لوحة ٢٥٢. رينولدز: السيدة ساره سيدونز في  
هيئة ربة التراچيديا (١٧٨٩). كلية دالويتش.





لوحة ٢٥٣. رينولدز: بنات سير وليام مونتجومري في هيئة ربّات الحُسن الثلاث يزَيّن تمثال إحدى الإلهات بأكاليل الزهور (١٧٧٣). تيت جاليري. لندن



## وليام هوجارت

( ١٦٩٧ - ١٧٦٤ )



المصوّر وليام هوجارت أكثر الفنانين البريطانيين شعبية في عصره ، إذ طبع الفن الإنجليزي أثناء حياته بطابعه الشخصي . وكان لا عتازه بأسلوبه الفريد صده في خلود صيته ، فلقد كانت موضوعاته المتسقة مع روح العصر ، أو بمعنى آخر « رواياته المصورة » - كما كان يطلق عليها في زمانه وفي القرن التالي - أهم ما أبدعته قريحته حتى ذهب الأديب وليام هازلت إلي أن مقام هوجارت يأتي في المرتبة التالية لشكسبير باعتباره أكثر الفنانين إدراكاً لجوهر الملهة الإنسانية . فقد ابتكر هوجارت - من خلال تنسيق مشاهد المصورة في سلسلة متصلة تروي قصة مكتملة مستمدة من الحياة المعاصرة - لوناً جديداً من الفن انطوى شأن معظم مسرحيات عصره على حكايات مسرحية بالغة الإتيقان ، ومواجهات درامية عميقة ، وعناصر تراجمية متكاملة ، وديكورات متنوعة ، فضلاً عن تناول أحداث اجتماعية معاصرة . وما من شك في أن الكثير من السوابق الفنية التي تناولت مثل هذه العناصر كانت متوقفة ، تأتي في مقدمتها سلسلة تاريخ ماري ده مديتشي لروبنز بمتحف اللوفر ، وكذا الصور الهولندية الحاضرة على التمسك بالفضيلة ، واللوحات الفرنسية المصورة والمطبوعة بطريقة الحفر التي تسجل السلوكيات المعاصرة بحذق شديد وخفة ظل ملحوظة . والثابت أن مرد ابتكار هذا النمط التصويري الذي يضم هذه العناصر جميعاً هو « المسرح » ، ثم الأدب الروائي والشعر الهجائي الإنجليزي .

ولقد أثبت هوجارت جدارته الإبداعية بتقديم هذا اللون الجديد من التصوير الذي أطلق عليه اسم « الموضوعات الأخلاقية المعاصرة المشابهة لما يقدم فوق خشبة المسرح » ، إذ كان دائم التطلع إلى الظفر بصفة المؤلف المسرحي على الرغم من أن ممثليه كانوا يؤدون أدوارهم ضمن إطار مسرحي صامت . وقد عرضت لوحاته الأصلية ونسخها المطبوعة بطريقة الحفر للبيع في مجموعات تنتظم تفاصيل يتكرر بعضها في كل مشهد بغية إضفاء قدر من الوحدة على السياق الفني للمجموعة بكاملها . ويبقى هوجارت أكثر المصورين الإنجليز شعبية بما قدمه من نمط جديد في فن التصوير ، فلقد كان شديد الوضوح في تحديد أهدافه ، كما انطوى إنتاجه على سمة أدبية لا تكاد تلحظ ترهص بأعمال الفنان الفرنسي جروز . ومع أنه لم يقصد أن تنهج صورته نهج الرواية المسرحية تماماً إلا أن العنصر السردى تجلّى بوضوح في أعماله . ومن الإنصاف أن نقر بأن كافة الأحداث السردية التي انتظمتها مجموعات صورته المطبوعة بطريقة الحفر والتي تبرز مخاطر الجشع والعلاقات مع العاهرات أو مساوئ الانتخابات إلى غير ذلك ، جعلته يتبوأ عن جدارة مكانة الفنان الرائد في هذا المضمار ، لقدرته الفذة على التصوير الدرامي لسلوك الأنماط المختلفة الشائعة في مجتمعه . وشأنه شأن مصوري طراز الروكوكو المعاصرين له كان يعرض لوحاته وكأنها منصات مسرحية منمنمة لا يدور فوقها إلا ما يبعث على السخرية من حماقات قومه والتنديد بها . وكان هذا الاتجاه الثوري الناقد قد سبقه إليه جون جاي John Gay ( ١٦٨٥ - ١٧٣٢ ) حين قدّم على خشبة المسرح مسرحية « أوبرا الشحاذ »<sup>(٣٥)</sup> التي ظفرت بإعجاب هوجارت لأنها كانت من ناحية الشكل والمشاعر تمثل نموذجاً فنياً يتيح لمواهبه الإفصاح عما تتطلع إليه ، إذ قامت على الهجاء والسخرية والفكاهة وإثارة العواطف واستمالة النفوس . وكلها

عناصر ذات جاذبية شديدة بالنسبة لكافة طبقات المجتمع الإنجليزي ، فضلاً عن أنها كانت تنتظم العديد من الألحان والأغاني والمواقف القائمة على المفارقة بهدف السخرية من تقاليد الأوبرا الإيطالية - وهي الصيغة الموسيقية لطراز الروكوكو - وحوارها المحشو بالعبارات الطنانة الرنانة المثيرة حيث يبدو المغني الخصي<sup>(٣٦)</sup> والمغنية الأولى « البريمادونا » ينشدان أغنية حب لا ينتهي بالنهاية السعيدة المنشودة بين العاشقين ، أمام جمهور تشدّه الواقعية غير مكترث بالرومانسية المثيرة للسخرية ، فإذا هوجارت يسارع إلى تسجيل مشهد ما كهيث بطل المسرحية محاصراً بين زوجته وعشيقتها ، وقد ضمن المشهد الممثلين والمتفرجين على السواء .

وتقوم المسرحية على سلسلة من المفارقات ، فما كهيث قاطع طريق ضال ، لكنه في الوقت نفسه بطل رومانسي ينحدر من أرومة النبلاء . وعلى حين نرى اللصوص عصابة متآخية يتبادل أفرادها الوفاء والإخلاص يبدو المحامون وزبانية السجون أوغاداً محتالين . ثم تبلغ المفارقة ذروتها في النهاية على لسان المؤلف الشحاذ حين يعلّق قائلاً : لقد تبين لنا خلال الأوبرا من بدايتها حتى ختامها تشابه العادات بين أفراد الطبقتين العليا والدنيا حتى بات من الصعوبة بمكان حين نتأمل الرذائل الشائعة معرفة ما إذا كان « الجنتلمان » هو الذي يقلد رجل الشارع أم أن رجل الشارع هو الذي يقلد الجنتلمان ، فلطبقة العليا أيضاً رذائلها شأن أفراد الطبقة الدنيا . وقد أدرك هوجارت منذ البداية أن جمهور المتفرجين جدير هو الآخر بنصيب من السخرية فجعله يشكل جزءاً من الدراما الموسيقية ، وإذا هو يصور في النسخ المبكرة للوحة « أوبرا الشحاذ » ( ١٧٢٨ ) جمهور المتفرجين في صورة كاريكاتورية غير مبال بمتابعة العرض المسرحي ( لوحة ٢٥٤ ) .

ويقع المشهد الذي سجله هوجارت قبيل خاتمة المسرحية عندما أخذت كل من لوسي - ابنة السجان في يسار اللوحة - ويولي - ابنه التاجر المخادع في يمين اللوحة - بالتوسل إلى أبويهما للإفراج عن قاطع الطريق ما كهيث . فثمة مأزق عويص سيترتب على الإفراج عن ما كهيث ، الذي يقف متوسطاً اللوحة حائراً لا يدري أيتهما يختار من المرأتين الوفيتين . . . زوجته أم عشيقته ؟ وهنا تتباين الشخصية الجذابة لقاطع الطريق مع تحجر قلبي السجان والحامي المتلهفين إلى مشاهدة ما كهيث وقد تدلى جسده من حبل المشنقة . غير أن المؤلف يحاول الإفلات من هذا المأزق بحل يحسم الموقف ، فيقضي بشق ما كهيث ، فإذا الممثل يعترض المؤلف قائلاً : « إنك بهذا الحل تحول المسرحية إلى مأساة مع أن المفروض أن تنتهي الأوبرا نهاية سعيدة حتى نظفر برضاء الجمهور » .

وكان جون ريتش منتج هذه المسرحية قد اشترى من هوجارت النسخة الأولى من هذه اللوحة ، وطلب منه أن يعدّ نسخة أكبر حجماً وأحكم تفصيلاً لتعليقها في مسرحه ، وهي النسخة الخامسة الموجودة حالياً بجامعة بيل بنيوهاغن ( ١٧٢٩ ) والتي يحتفظ التيت جاليري بنسخة منها مطابقة ( ١٧٣١ ) ( لوحة ٢٥٥ ) . وهاتان النسختان الأخيرتان أشدّ إتقاناً وصقلاً من النسخ المبكرة . وفضلاً عما أضافه هوجارت إلى هذه النسخة من تنقيحات إذا هو يضمّن جمهور المتفرجين شخصيات معروفة في المجتمع بعد أن أضفى عليهم مسحة كاريكاتورية ، فرسم في أقصى اليمين « دوق بولتون »





لوحة ٢٥٤. هوجارت: أوبرا الشحاذ  
لجون جاي (١٧٢٨). النسخة الثانية.



لوحة ٢٥٥. هوجارت: أوبرا الشحاذ (١٧٢٩).  
جامعة بيل بنيوهاغن. النسخة الخامسة. وثمة  
نسخة أخرى منها في تيت جاليري بلندن



وهو يتطلع في اشتها إلى « لافينيا فنتوم » التي تؤدي دور يولي ( لوحة ٢٥٦ ) موحياً بما كان معروفاً لدى العام والخاص من علاقته بها ، كما استند طرفاً منصة المسرح يمنة ويساراً على تمثالين لساتير<sup>(٣٧)</sup> يشير أحدهما إلى دوق بولتون . وكان للنجاح الذي استقبلت به لوحة « أوبرا الشحاذ » ما أقنع هوجارث بأن مشاهدته المصورة المستمدة من الحياة اليومية الساخرة لأنماط المجتمع السائدة آنذاك ستظفر بإعجاب كاسح . ومن هنا يرجع الفضل إلى جون جاي في ظهور أسلوب تصويري جديد مبتكر مالبث أن شاع في كافة الدوائر الأدبية والفنية بأوروبا ، فإذا هو يخلف أثره في فرنسا على ديدرو ، وفي البندقية على الكاتب المسرحي كارلو جولدوني والمصور بييترو لونغجي كما أسلفت ، وفي ألمانيا على جوتولد لسنج ورفاقه من الأدباء والفنانين . غير أن هوجارث سبقهم جميعاً حين انتقل من نطاق المسرح المستوحى من مشهد « أوبرا الشحاذ » إلى تصوير لپورتريهات

و « صور اللقاءات الودية ومجالس الألفة »<sup>(٣٨)</sup> . وهي صور لپورتريهات جماعية تضم أفراداً رفعا الكلفة فيما بينهم كأفراد أسرة أو مجموعة أصدقاء موزعين أمام خلفية من الأثاث والمقتنيات المألوفة داخل الدور بينا يتسامرون أو يشغلون أنفسهم بالحكايات والنوادر والشائعات المتداولة ( لوحات من ٢٥٧ إلى ٢٦١ ) . وعادة ما كانت هذه الصور صغيرة الحجم . وترجع النماذج الأصلية لهذا النوع من الصور إلى الفن الفلمنكي والهولندي في القرن السابع عشر . وقد شاع هذا النوع من الصور وتآلق بصفة خاصة في اللپورتريهات الإنجليزية خلال القرن الثامن عشر على يد هوجارث وغيره ، فقد وجد الفنانون في تصوير مجالس الألفة ما يتفق وميولهم . ومن أروع صور اللقاءات الودية مشهد الأطفال وهم يمثلون مسرحية درايدن « الإمبراطور الهندي أو غزو المكسيك » أمام جمع من فتيان الأسر المالكة ( لوحة ٢٦٢ ) ، فإذا هوجارث ببراعته الفاتكة في استخدام المنظور يعثر على الحل المنشود لمشكلة إسباغ الأهمية على المشاهدين والممثلين في آن معاً ، بحيث ينال الجميع من العناية ما يتفق ومكانته وسنّه .



لوحة ٢٥٦ . لافينيا فنتوم (دوقة بولتون) التي أدت دور يولي في مسرحية أوبرا الشحاذ أداءً فوق الحسبان . ناشونال جاليري بلندن

وقد قدّم هوجارث عدداً وفيراً من صور اللقاءات الودية التي اعترف أنه كان يؤثرها على رسم اللپورتريهات لأنها كانت تمنحه فرص استثمار خياله ، وتتيح له إمكانيات التعبير الفكاهي أو التعليق الساخر من حماقات البشر ، على نحو ما نشاهد في لوحته « بيت من أوراق الكوتشينة » [ أو البيت المتهاوي ] ( لوحة ٢٦٣ ، ٢٦٤ ) حيث نرى مجموعة من الأطفال يؤديون أدواراً يحاكون فيها آباءهم وذويهم ، بينما يوحى المشهدان بالتهراوي والانهياري ، إذ ما يلبث البيت المشيد من أوراق الكوتشينة في اللوحة الأولى أن يتهاوى ، كما نرى في اللوحة الثانية كلباً يقلب منضدة الدمي رأساً على عقب ، وكان هوجارث يرمز بتقليد الأطفال سلوك الكبار إلى عبثية الطموح البشري القائم بدوره على أسس واهية .

وفي الوقت نفسه الذي ظهرت فيه مجموعة صور اللقاءات الودية قدّم هوجارث لونا آخر من التصوير مختلفاً في نمطه وروحه تحت عنوان « قبل » و « بعد » ، حيث ينتقل الحدث من صورة إلى أخرى تجاورها . واعتاد هوجارث أن يضيفي على أداة من الأدوات المصورة سمة رمزية على نحو ما نشهد في الصورتين المعروضتين ( لوحة ٢٦٥ ، ٢٦٦ ) ، فأثناء محاولة الفتى اغتصاب الفتاة ، تقاومه بمدّ يدها إلى منضدة مجاورة تلوذ بها ، لكنها ما تلبث أن تستسلم . وينعكس الموقف في المشهد التالي فتقلب المنضدة على جانبها ، وتبدو المرأة مشدوخة مثلما شدخت بكارتها . وبطبيعة الحال لم يكن خافياً على هوجارث الأصول الفرنسية السابقة على صور اللقاءات الودية التي قدّمها ، وكذلك الأمر فيما يتصل بمجموعة « قبل » و « بعد » .

ولم يلبث هوجارث أن انتقل إلى تصوير مجموعات مصورة سلسلة متكاملة قام هو نفسه باختيار موضوعاتها الداعية إلى الالتزام بالفضيلة ومراعاة القيم الأخلاقية . وقد كشفت جميعها عن قوة ملاحظة لا تبارى مقرونة بسخرية لاسعة وإيمان راسخ بأن الفكاهة والهزل وسيلتان تربويّتان إيجابيتان لإصلاح عيوب المجتمع ، وذلك بأن يدفع الناس إلى الضحك من حماقاتهم ويسخرون من رذائلهم ، موضحاً أن جذور الشرور كلها تكمن في الجشع والريفة في اكتناز المال . على أن حسّ هوجارث الخاص بما يبعث على السخرية امتد إلى ما هو أبعد من الاهتمامات الخلقية ، فنراه يسخر في لوحاته من الأجانب الوافدين ومن السيدات المتبرجات والراقصات الماجنات ، إلى أن اكتشف في نهاية الأمر أن النوازع البشرية المتأصلة في النفوس هي بالتحديد الجذيرة بالسخرية . ويسترعي إنتباهنا أن المغزى الأخلاقي هو العنصر الثوري في فنه ، فلقد سبقه مصورو القرن السابع عشر والثامن عشر كما أسلفت إلى تصوير الحياة اليومية المصطبغة إما بفكاهة خافتة أو بإثارة للعواطف أو استمالة للقلوب . وعلى الرغم من حرص هوجارث على إسباغ الطابع العصري على قصصه المصورة فإن المغزى الأخلاقي الذي انطوت عليه بورجوازي محافظ للغاية ، إذ كان هوجارث ضد كل تطرف سواء الثراء الفاحش أم الفقر المدقع ، وسواء الأدب المتكلف في إسراف أم الوقاحة الفظة ، ويتعدّر علينا أن نتبين أي الأمرين كان في رأيه أشدّ سوءاً . وقد عني هوجارث بتسجيل تفاصيل لوحاته بدقة شديدة حتي غدت كل صورة من صورهِ كنزاً من « اللقطات » الذكية الزاخرة بالتلميحات والتعريض .

وعلى حين كان هوجارث مرحاً خفيف الظل مفعماً بالحياة والاعتدال علي التأثير القوي الفعّال كلما اتصل الأمر بتسجيل المعايير ، إلا أنه لم يعن العناية الكافية بتقديم السلوك السيّء المنشود . فلقد كانت وسيلة مسرحيات هوجارث المصورة في الدعوة إلى تقويم المجتمع والتخلّق بالسلوك السيّء مقصورة على تسجيل سلوك الأنماط البشرية المعيبة والسخرية منها ، فإذا هو يقدم





لوحة ٢٥٧. هوجارث: كابينة القبطان جراهام. إحدى صور اللقاءات الودّية. المتحف البحري القومي. جرينتش.





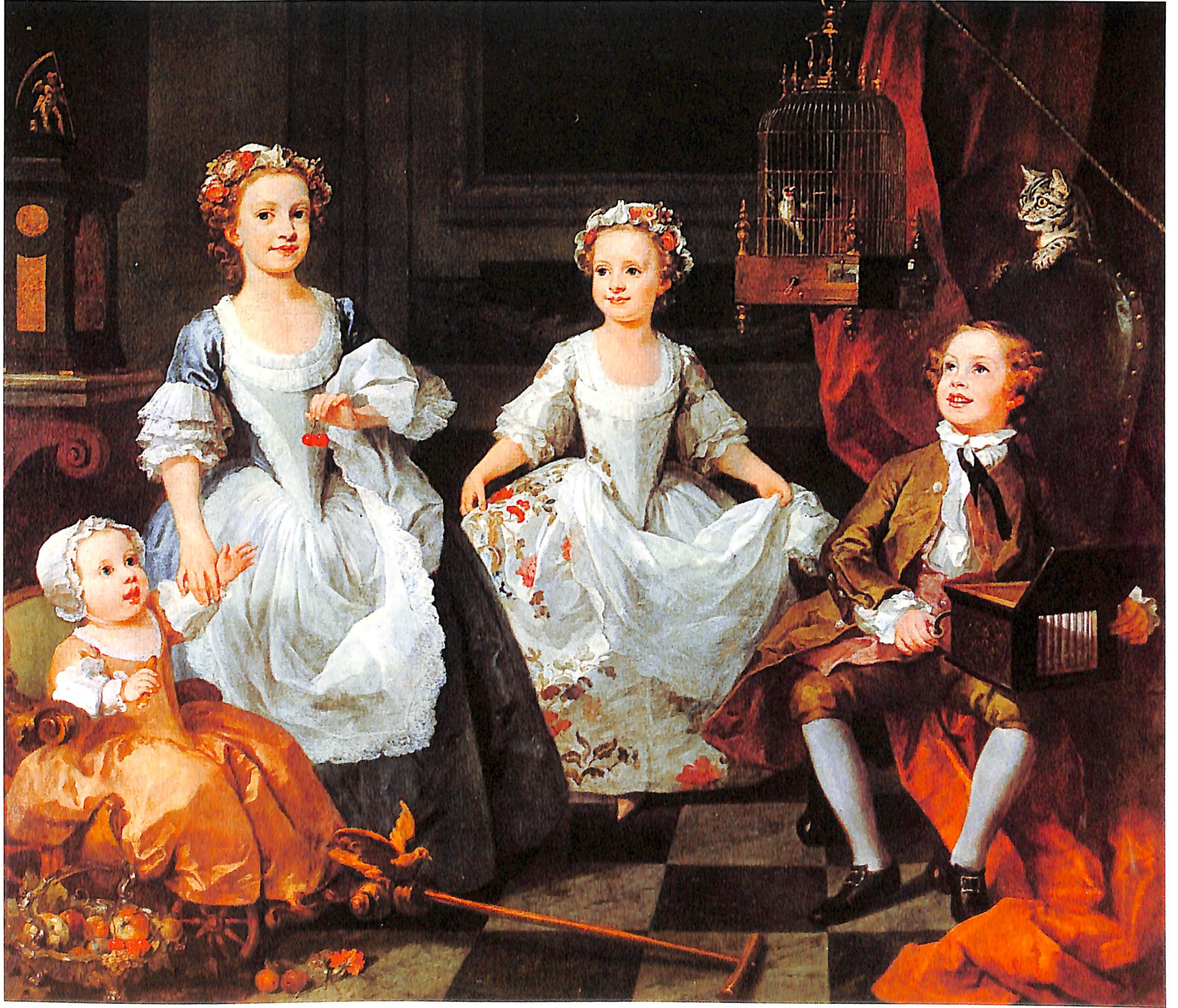
لوحة ٢٥٨. هوجارث: أسرة ستروود. إحدى صور اللقاءات الودّية. تيت جاليري بلندن





لوحة ٢٥٩. هوجارث: جاريك  
وقرينته. إحدى صور اللقاءات الودية.  
المجموعة الملكية. قصر وندسور





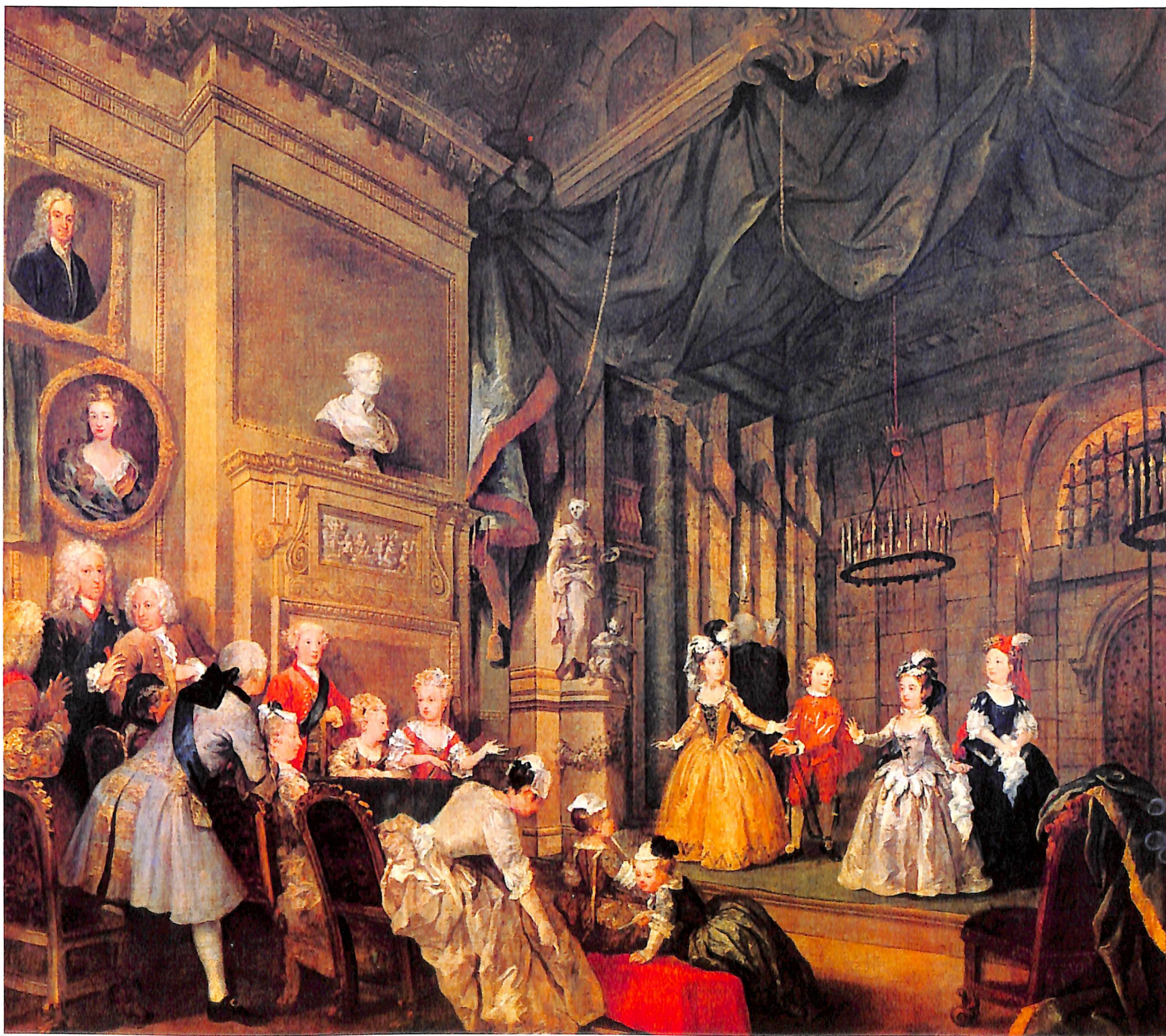
لوحة ٢٦٠. هوجارث: أطفال أسرة جراهام. تيت جاليري بلندن





لوحة ٢٦١. هوجارث: الفنان نفسه يرسم ربة المهابة. ناشونال جاليري بلندن





لوحة ٢٦٢. هوجارث: الأطفال يمثلون مسرحية الإمبراطور الهندي (أوغزو المكسيك) ١٧٣٢. مجموعة جالواي الخاصة. دُورست





لوحة ٢٦٥. هوجارث: قبل .....  
متحف جي. ماليو. كاليفورنيا



لوحة ٢٦٤. هوجارث: البيت المتهاوي ٢ (بيت أوراق الكوتشينة) ١٧٣٠



لوحة ٢٦٣. هوجارث: البيت المتهاوي ١ (بيت أوراق الكوتشينة) ١٧٣٠ مجموعة خاصة



لوحة ٢٦٦. هوجارث: بعد .....  
متحف جي. ماليو.



في مجموعة « مسيرة بغي » A Harlot's Progress على سبيل المثال قصة فتاة ريفية تغد إلى لندن فتقع فريسة لإغراءات المدينة المعاصرة ، أو يعرض لمسائى الانتخابات وما يصاحبها من زيف وتدليس ورشوة ، أو للطبقة الأرستقراطية المعقدة التي لا تعيش إلا لإشباع شهواتها المفرطة ، فيتزوج رجالها من نساء موسرات ينحدرن من مستوى أدنى منهم من أجل الاستحواذ على ثرواتهم التي سرعان ما تتبدد على أيديهم . ففي مجموعة « سيرة الماجن أو زير النساء » Rake's Progress يطالعنا الزوج الشاب المتلاف وقد أوغل بشراهة في الشراب ومغازلة النساء ، كما حفلت مشاهدتها المصورة بالإشارات والتلميحات الذكية المعبرة التي قد لا تستوعبها إلا صفحات عديدة من إحدى الروايات إلى أن تنتهي حياة الماجن بالجنون .

ويستعري انتباهنا أن لوحات هوجارث الناقدة اللاذعة التي تصوّر عبث المجتمع ومجونه قد حظيت بإعجاب الجماهير وتقديرها وحماستها لا بسخطها وإنصرافها عنها كما قد يتوقع المرء . وما من شك في أن هوجارث قد جمع بين جانب من ومضات قاتو المتألفة وأسلوب يان ستين السردى الساخر قاصداً الترفيه عن عشاق فنّه بحيث يستمتعون بسخريته اللاذعة دون أن يتقل عليهم بالمواقف ، ولعله كان أول مصوّر في إنجلترا يغدو ناقداً اجتماعياً .

وقد طُبعت كافة هذه المجموعات بطريقة الحفر على النحاس التي أتقنها حين تعلّم أصول فن الحفر على المعادن حين كان يعمل في صباه لدى أحد صائغي الفضة . وقد أقبل الجمهور على شراء هذه الصور المطبوعة إقبالاً واسع النطاق من خلال نظام « الاشتراكات » مما كان له أثره في شيوعها وذيوغ صيتها حتى شهِبها هوراس والبول بمسرحيات موليير ، وقال عنها تشارلس لام Lamb : « غيرها من الصور نشاهدها ، أما صور هوجارث فنقرؤها » . وتؤيد كتابات هوجارث في المرحلة الأخيرة من حياته التي تناول فيها تحليل أسلوبه الفني موضوع أهمية الأداء الدرامي الذي تشرب أسلوبه خصائصه وهو يرسم أويرا الشحاذ .

ومن هنا كان المدخل الأول إلى عالم صور هوجارث الأخلاقية هو دراسة مجموعتيه الأوليين « سيرة بغي » ١٧٣١ التي لم يحفظ لنا الزمن منها إلا صورها المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس و« سيرة الماجن » ١٧٣٥ المحفوظة بمتحف سير جون سون ، باعتبارهما سرداً مصوراً لقصتين كان لهما صدى واسعاً في أوساط معاصريه .

وتبدأ مجموعة « سيرة بغي » بصورة سيدة مسنة وقور ترتدي فاخر الثياب وتدير حانة سيئة السمعة تخنو على فتاة ريفية ساذجة وقد خلب جمالها لبها فعقدت النية على استغلالها لحسابها ( لوحة ٢٦٧ ) . وكانت الفتاة قادمة لتوها من قريتها قاصدة ابن عم لها مقيم في لندن ، تحمل إليه إوزة داخل سلّة هدية له ، وقد علقت حول عنق الإوزة بطاقة مدونة عليها : « إلى ابن عمي المحبوب القاطن بشارع تمز بلندن » . أما الرجل المسن الواقف عند باب الحانة فيقصد به الفنان هوجارث الكولونيل شارتريس زير النساء الذي سبق أن أنقذه أصدقاؤه ذرو النفوذ من حبل المشنقة . وفي خلفية الصورة قس ريفي يمتطي بغلاً ويحمل رسالة إلى أسقف لندن يلتبس فيها ترقيته ، غير حافل بما سيؤول إليه حال الفتاة القروية ورفيقاتها اللاتي لازلن في العربة ، وغير آبه بشروء بغلته وهي تخوض كومة من الدنان والدلاء . وهو ما قد يكون الفنان رامزاً به إلى الكارثة المرتقبة ، كما قد يكون إشارة إلى ما يهدد بكاراة الفتاة . أما الإوزة فقد تكون رمزاً لشخصية الفتاة

القروية الساذجة التي تقع فريسة سهلة في أيدي أشرار أهل العاصمة . ويستعري انتباهنا تركيز لوحة هوجارث على الشخصية الشريرة لا الشخصية الساذجة ، فلا تبدو الفتاة أكثر ما يلفتنا إلى الصورة بل صاحبة الحانة الأم ندهام التي تتباين هيئتها الوقور مع البثور التي تغشي بشرة وجهها . واللوحة زاخرة بمثل هذه التباينات : صبا الفتاة القروية وكهولة صاحبة الحانة ، وحشمة ثوب السيدة سيئة السمعة وقبح بثور وجهها ، وأناقة ملبس شارتريس وشهوانية نظراته . وفي أعقاب أحداث هذه اللوحة التي يتلوها هتلك بكاراة الفتاة ينقلنا الفنان بغتة من عالم البراءة إلى عالم الدعارة .

وفي اللوحة الثانية ( لوحة ٢٦٨ ) نرى ماري - أو مولي ها كاباوت - توشك أن تفقد مكانتها كعشيقة لثري يهودي وإن لم يوضح لنا هوجارث سبباً لهذه النهاية ، غير أن مقلدي صوره فيما بعد انبروا يصولون ويجولون في عالم الفحش الذي بدأ بفض الكولونيل شارتريس بكارتها ثم هجره إياها حتي استقر بها المقام في ظل الثري اليهودي بقصره المنيف ، إلى أن انتهى بها الملل والضجر بخيانتها إياه . وتبدو مولي في هذه اللوحة وهي تحاول التستر على تسلك عشيقها الشاب هارباً ، بطرقة أصابعها في اتجاه الثري العجوز وقلب مائدة الشاي بينما العشيقي يرتدي ثيابه على عجل قبل هروبه والخادمة تحمّل في اتجاهه مذهولة . ويتبين لنا من محتويات الغرفة الفارق بين حياتها المنعمة كمحظية مدللة وحياتها السابقة كريفية فقيرة ، كما ترهص اللوحة بالمصير المحتوم الذي ستؤول إليه الفتاة . ومما يشي بتعلقها بمظاهر الحياة الأرستقراطية استخدامها غلاماً أسود واقتناؤها قرداً مستأنساً وما تحمله مائدة الشاي من فاخر الأوعية والأواني ، محاكية بأسلوب معيشتها عشيقات رجال البلاط الذين لا ينتمي خليلها الثري إليهم . فلقد طغى ولعها المحموم بعالم العبث والمجون والحفلات التنكرية على الروية والحكمة ، وهو ما يرمز إليه هوجارث بالقناع التنكري فوق منضدة التزيّن ، مثلما يرهص تحطّم الأواني والفناجين بالكارثة التي ستحلّ بها .

وتمثلها اللوحة الثالثة ( لوحة ٢٦٩ ) وهي لانزال مستغرقة في مرحها وعبثها على الرغم من فقدانها مكانتها الاجتماعية التي كانت تتمتع بها في ظل عشيقها الثري ، فإذا هي تغدو إحدى مومسات حيّ كوفت جاردن . وعلي حين تعبر اللوحة السابقة عن قرب زوال حياة الرخاء حيث كانت تحتفظ بعشيقي شاب إلى جوار الخليل الموسر تكشف هذه اللوحة عن مدى اتساع الهوة بين ما كانت ترفل فيه من نعيم وما أصبحت عليه من فقر مدقع ومهانة ، وإن خفّف من وطأة هذا المنقلب علاقة غرام نشأت بينها وبين قاطع طريق جريء تعرف سلفاً المصير الذي سينتهي إليه ، وقد احتفظت فوق فراشها بصندوق يضم « باروكات » شعره . وبدلاً من الغلام الأسود المعمم قامت على خدمتها امرأة سوقية ينهش داء الجدري بشرة وجهها ، كما انحدر سلوكها إلى حد سرقة ساعة من أحد زبائناتها . وتتجلى دلائل الانحلال في وعاء مشروب « البانش » المسكر وغلايين التبغ في الركن الأيمن من اللوحة . ويعدّ هذا المشهد نقطة التحول في سيرة حياتها المتجهة نحو الحضيض ، فهي على الأقل ماتزال تتمتع بحريتها محتفظة باستقلاليتها التي توشك أن تفقدها على يدي سير جون جونسون خصم العاهرات اللدود ، الذي نراه في يمين اللوحة يقود نفراً من الجند المسلحين الذين اصطحبهم لإلقاء القبض عليها .

ونراها في اللوحة الرابعة ( لوحة ٢٧٠ ) بين أترابها في الإصلاحية مرتدية ما تبقى لها من ثياب باذخة كانت تملكها أيام الرخاء التي ولّت ، وتضطر تحت التهديد بالعقاب أن تطرق مع





لوحة ٢٦٨. هوجارت: سيرة بغي. اللوحة الثانية. مولي تفقد مكانتها كعشيقة لشرّي يهودي. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



لوحة ٢٦٧. هوجارت: سيرة بغي. اللوحة الأولى. وصول الفتاة الريفية مولي إلى لندن. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



لوحة ٢٧٠. هوجارت: سيرة بغي. اللوحة الرابعة. مولي بين أترابها في الإصلاحية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



لوحة ٢٦٩. هوجارت: سيرة بغي. اللوحة الثالثة. مولي تعيش في فقر مدقع. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)





لوحة ٢٧١. هوجارت: سيرة بغي. اللوحة الخامسة. مولي تختصر. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)

رفيقاتها من المومسات ومع المقامر التعس الذي فقد ثروته على مائدة الميسر ضفائر القنب لإعداد الجبال المستخدمة لشق المحكوم عليهم بالإعدام . ويلفتنا أن مولي مازال في هذه اللوحة جذابة أنيقة الملبس ، غير أن ثمة دلائل مرهضة بمصيرها المحتوم قد تبدت في وجه عاهرة من رفيقاتها تقف وراءها متحسنة ثوبها ويفترق فيها عن ابتسامة ساخرة ، على حين تحكم خادمتها جوربها الأنيق البالي المليء بالثقب حول ساقها رمزاً إلى تحلل النسيج والجسد معاً .

وينقلنا هوجارت مباشرة في اللوحة الخامسة ( لوحة ٢٧١ ) إلى بيت مولي حيث تلفظ آخر أنفاسها في رفقة خادمتها التي تتطلع بهلع إلى طبيبين مستغرقين في نقاش حول جدوى أقراص الدواء الموصوفة لمريضتهم المحتضرة . وليس ثمة لوحة أخرى لهوجارت تتشابك فيها المأساة والمهابة معاً مثل هذه اللوحة ، إذ تحتشد أرضية الغرفة ومحتوياتها بدلائل تعاطي البغي عقاقير الأمراض التناسلية ، وكان الطبيب قد رأى قبل موتها الوشيك خلع ضررسها كجزء من العلاج . وثمة امرأة تتعجل نهاية مولي فنعكف على انتقاء الثوب الذي سيكفن به جثمان مولي من صندوق يحتوي على ثياب الحفلات التنكرية ، كما أضاف هوجارت عنصراً طارئاً لطفل يظهر لأول مرة منهمكاً في شيء شريحة لحم فوق نيران المدفأة .

والمشهد الختامي هو مشهد الوداع حول نعش مولي بعد أن قضت نجبتها وقد نقش على التابوت : « توفيت في الثالثة والعشرين من عمرها في ٢ سبتمبر ١٧٣١ » ( لوحة ٢٧٢ ) . وتطالعنا في مشهد الموت نماذج صارخة لأنانية البشر ، حيث يختلس القس النظر إلى امرأة يبدو عليها الرضى والرغبة في تلبية دعوته ، وفي الناحية الأخرى من اللوحة مومس مسنة لعلها الأم نيدهام تندب حظها لما سوف يحقق بها من خسارة مادية وقد مدت ذراعيها أمامها تظاهراً بالحزن ، بينما تكشف بغي أخرى عن الوجه المودع بالتابوت المكشوف وكأنها تتعرف فيه على مصيرها هي . ويجلس طفل يعاين نحلة دوارة تحت التابوت غير مبال بكل ما يدور حوله . ومن بين جميع أفراد المشهد لم تنصف بالمشاعر الإنسانية سوى خادمة مولي التي تبدو وهي تنظر إلى القس شذراً وهو يصب الخمر في كأس .

وإذ كانت لوحات مجموعة « سيرة بغي » تنتظم عناصر يستسيغها المتدينون وعشاق الممذات على سواء ، فقد لقيت نجاحاً منقطع النظير بين أوساط المجتمع الإنجليزي المختلفة . ولما كان استنساخ هذه اللوحات الذي أعقب ظهور مجموعة « سيرة بغي » قد شكّل تهديداً صارخاً لحقوق هوجارت المادية ، لذا مضى يسعى حثيثاً وراء الحماية القانونية لأية صور سوف يبدعها مستقبلاً . وقد نجح مسعاه هذا بمساعدة أصدقائه ذوي النفوذ ، فإذا البرلمان يقر لأول مرة ٢٥ يونيو ١٧٣٥ قانوناً لحماية حقوق « الحفارين » سمي فيما بعد « قانون هوجارت » . ولعل هذا هو السبب في إرجائه نشر مجموعة « سيرة ماجن » إلى ما بعد تاريخ صدور هذا القانون الذي حفظ له حقوقه علي الرغم من أنه كان قد فتح باب الاشتراك في هذه المجموعة عام ١٧٣٣ ، إلى أن ظهرت المجموعة في منتصف عام ١٧٣٤ .

وتتبع مأساة الماجن في مجموعة لوحات « سيرة ماجن » من كونه ابناً لرجل شحيح . وفي عالم الشعر والدراما لا يتولد عن البخل إلا سفاهة التبذير ، فعلى حين قضى الأب المتوفى



لوحة ٢٧٢. هوجارت: سيرة بغي. اللوحة السادسة. مشهد الوداع حول نعش مولي. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس (١٧٣١)



عمره يكثرُ المال في شُحٍّ شديدٍ ، اندفع الوريث الابن في تبديد ما جمعه أبوه في إسراف مسفٍ ، تدفعه غريزته إلي شراء كل ما يشتبهه بالمال المتوافر بين يديه مهما ارتفع ثمنه . ونرى وسط لوحة « الوريث توم ريكويل » ( لوحة ٢٧٣ ، ٢٧٤ ) الشاب واقفاً بعد أن أخلف وعده بالزواج من ساره يوخ حين كان طالباً في جامعة أكسفورد ، كي يسجل الخياط مقاييس قامته لإعداد أثوابه العديدة التي أمر بها ، بينما تتظاهر خادمتان بالبكاء حزناً على رحيل الأب الذي نرى صورته المعلقة فوق المدفأة مستغرقاً في عدّ نقوده وتفقد مدّخراته الثمينة ، وهنا تكمن المفارقة بين شطط حرص الأب على تكديس ثروته وانزلاق الإبن الوريث في تبديدها . ويسخر هوجارث من رجال القانون في شخص المحامي الموثق الذي يبدو وهو يختلس بعض العملات الذهبية من الصحن فوق المنضدة بينما تناثر الوثائق القانونية التي أسهمت في إنماء ثروة الأب البخيل - وثروته هو أيضاً - فوق الأرض . ويتراءى ما خلفه الأب من مقتنيات نفيسة في صندوق تتكدّس فيه الأواني الثمينة ، فضلاً عما يعمر به الصّوّان داخل الجدار من نفائس .

وبعد أن استقر المقام بالماجن في لندن استعار هوجارث حيلة من حيل الملهاة الدرامية هي حفل الصباح اليومي بعد الإستيقاظ من النوم Levée الذي يبدو فيه عارضو سلع الترف باهظة الأثمان التي لا ضرورة ماسة لها وهم يحرضون الوريث الماجن على شرائها مجارة للطبقة الأرستقراطية وتشبّهاً بعاداتها ( لوحة ٢٧٥ ، ٢٧٦ ) . فنراه محاطاً بنفر متعدّد الأنماط لنا أن نفترض أنه سقط في شبا كههم جميعاً ، حيث يؤكّد المشهد مدى سذاجته وسهولة خداعه . غير أن الهدف الأساسي من اللوحة هو استعراض مشهد التبذير السّفِيه الذي تمارسه الطبقة العليا ، مثل استضافة الموسيقيين الأجانب الذين يرمز لهم الفنان بمؤلف موسيقي يعزف ألحان أوبرا الجديدة « اختطاف السابينات » على البيانو ، وبمدرّبي المبارزة والرقص الفرنسيين ، والعديد من الأجانب من مختلف الأجناس ، فإذا هم يغدون بفرشاة هوجارث محطّ التهكم والسخرية . كما نشهد إلى يمين اللوحة الفارس الجوكي راكعاً وهو يرفع كأس فوز جواد « الوريث » في سباق الخيل . وفي النسخة المطبوعة بطريقة الحفر لهذا المشهد ( لوحة ٢٧٦ ) نرى فوق الأرض صورة تشير إلى المعنى الشهير آنذاك الكاستراتو فارينيللي الذي دفع غناؤه الرخيم إحدي السيدات في الأويرا إلى الصراخ قائلة « إله واحد وفارينيللي واحد ! » ، والذي تلقى العديد من الهدايا الثمينة من عشاق فنه بمن في ذلك الوريث الماجن نفسه . كما نلاحظ أن من أدوار المقتصمين الرومان في أويرا « اختطاف السابينات » جميعاً مغنّين خصيانا إيطاليين مرموقين وردت أسماؤهم في قائمة توزيع أدوار الأويرا المتدلية وراء ظهر مقعد الموسيقار . وتبدو في ملامح الماجن الذي مايزال يعتمد طاقة النوم كل معالم السذاجة وسهولة الإنخداع التي لن تلبث أن تقوده إلى مصيره الرهيب بسبب تبذيره السّفِيه .

وفي مشهد « الحانة » ( لوحة ٢٧٧ ، ٢٧٨ ) نشهد النهاية البشعة لليلة لهو ومجون عاصفة ، حيث ينشب في الطريق عراك مع حارس الليل تعقبه زيارة في الصباح الباكر لأحد بيوت الهوى سيئة السمعة الشهير باسم « حانة الورد » في حيّ كوفنت جاردن حيث تسود العريضة الصاخبة . يصور هوجارث جو المرح الزائف السريع الزوال ، كما يدرج تفاصيل رمزية تشير الاشتمزاز والتقزّز ، مثل مشهد دايرة تبصق في وجه زميلتها عبر المائدة ، ومثل قصرية غرفة النوم في أقصى يسار اللوحة وقد أفرغت محتوياتها في صحنين كانا يخران بالدجاج المحمّر ،

ومثل صفّ بورترية الأباطرة الرومان المعلق علي الحائط وقد طُمست معالم وجوههم باستثناء وجه نيرون ، على حين تنهياً المرأة الجالسة في مقدمة الصورة لأداء رقصة خليعة فوق صينية فضية [ على نحو ما جاء في شرح الفنان للوحة ] تنتهي بإطفاء شمعة في فرجها . وثمة مغنيّة شعبية عند الباب تحمل كراسية موسيقية لأغنية فاحشة . ويرغم أن اللوحة لا تضمّ مشاهد جنسية صريحة ، إلا أن هوجارث كان موفقاً في التدليل على أن متع بيوت الدعارة سطحية عابرة . ونرى إلى جوار الماجن الثمل الذي يفوق العاهرة التي تتحسّس صدره إصراراً على أن يعبّ من اللذة أقصاها ، صندوقاً فوق الأرض يحتوي على الأقراص المستخدمة في علاج الزّهري .

وفي اللوحة الرابعة بينما الماجن في طريقه إلى قصر سان جيمس ساعياً وراء تعيينه في إحدى وظائف البلاط إذا الشرطة تلقي عليه القبض بعد افتضاح أمره وعجزه عن تسديد ما عليه من ديون ( لوحة ٢٧٩ ، ٢٨٠ ) ، غير أن خطيبته السابقة الوفيّة ساره يوخ تنقذه من المصير المظلم الذي كان ينتظره فتدفع بكيس نقودها رشوة إلى المأمور القضائي لعله يطلق سراحه على الرغم من أنها لم تكن سوى خيطة ثياب متواضعة .

ويضطر الماجن بعد ذلك إلى الحصول على المال بأية وسيلة بعد أن اتسعت أمامه الثغرة بين الواقع والخيال ، وينتهي به المطاف إلى الخاتمة المنطقية المروعة وهي الجنون إن لم يقلع عن حماقاته ويعود إلى الحكمة والفضيلة واسترداد خطيبته السابقة التي تخلّى عنها بحماقة . لكنه مرة أخرى يؤثر المال على الحب فيتزوج من حيزبون شمطاء ثرية عوراء حدباء على أمل تعويض ثرائه المفقود . ويوحى مظهر القسيس عاقد القران ذي السّحنة الغريبة الشكل - والتي لا يفتأ يكرّرها بحذافيرها في العديد من لوحاته - بما أصاب الكنيسة من تدهور ( لوحة ٢٨١ ، ٢٨٢ ) . وثمة لوحة للوصايا العشر أمامه علي حين يشي صندوق الصدقات الخاوي الذي تعلوه خيوط العنكبوت في أقصى يمين اللوحة بغياب طائفة المحسنين . وتبدو ساره يوخ في خلفية الصورة تحاول الحيلولة دون عقد القران ، بينما تتكالب بعض النسوة على طردها من الكنيسة .

على أن زواج المصلحة لم يصلح حال الماجن المتلاف فإذا هو يلجأ إلى القمار وسيلة لمحاولة استرداد ثروته المبدّدة ( لوحة ٢٨٣ ، ٢٨٤ ) فنرى الماجن يصبّ لعناته علي ربّه وقد بدت على ملامحه علامات القنوط والجنون التي لا تخطئها عين ، والتي لم تلفت غير نظر الصبّي الذي يقدّم كوب جعة إلى قاطع طريق تعس في يسار اللوحة . ويتجلّى لنا بوضوح التغيير الفاجع الذي لحق بشخصية الماجن نتيجة إدمانه الميسر ، وهو ما يتجلّى أيضاً فيمن حوله ، فالقاسم المشترك بينهم جميعاً هو هيمنة فكرة المقامرة على الأذهان حتى ظل معها المقامرون غافلين عن النار التي شبت في كسوة الجدران .

لقد انفصم عقل الماجن تماماً عن دنيا الواقع ، فنراه في اللوحة قبل الأخيرة قابلاً في سجن المدينين ( لوحة ٢٨٥ ، ٢٨٦ ) الأمر الذي أثار الشفقة في قلب صديقه الوفيّة ساره يوخ فسقطت مغشياً عليها بينما انطلقت زوجته العوراء تصخب صائحةً إلى جواره ، وانحنى السّجان مطالباً بالحلولان ، بينما يمدّ صبيّ يده مطالباً بثمن كوب جعة أتى به للماجن . وفوق المائدة مخطوطة مسرحية ألّفها الماجن ردّها إليه الناشر معذراً عن





لوحة ٢٧٤. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة الأولى. الوريث. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٧٣. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة الأولى. الوريث. متحف سون. لندن





لوحة ٢٧٦. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة الثانية. حفل الصباح اليومي بعد استيقاظ الوريث من النوم. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٧٥. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثانية. حفل الصباح اليومي بعد استيقاظ الوريث من النوم. متحف سون. لندن





لوحة ٢٧٧. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة الثالثة. مشهد الحانة. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٧٨. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثالثة. مشهد الحانة. متحف سون. لندن





لوحة ٢٧٩. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الرابعة. إلقاء القبض على الماجن لعجزه عن تسديد ديونه. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٨٠. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الرابعة. إلقاء القبض على الماجن لعجزه عن تسديد ديونه. متحف سون. لندن





لوحة ٢٨٢. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة الخامسة. عقد القران. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٨١. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الخامسة. عقد القران. متحف سون. لندن





لوحة ٢٨٤. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة السادسة. الإنخراط في لعب القمار. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٨٣. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة السادسة. الإنخراط في لعب القمار. متحف سون. لندن





لوحة ٢٨٦. هوجارت: سيرة ماجن. اللوحة السابعة. السجن. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٨٥. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة السابعة. السجن. متحف سون. لندن





لوحة ٢٨٨. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثامنة. الماجن في مستشفى الأمراض العقلية. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على النحاس





لوحة ٢٨٧. هوجارث: سيرة ماجن. اللوحة الثامنة. الماجن في مستشفى الأمراض العقلية. متحف سون. لندن



قبولها . ويظل الماجن غير مدرك لما يحيط به ولا يهتدي إلى ما حوله ، وقد أوغل عقله في الخيال الذي تمثله تجارب الخيمياء في خلفية اللوحة ، والتلسكوب المصوب نحو السماء من خلال قضبان النافذة ، وكتاب فلسفي فوق الرف المجاور للشباك إلى جانب بضع هاونات . وإذا حالته تقترب من حالة زميله في الرنزانة الذي شارف الجنون ، حتى إذا ما جن هو الآخر نقل إلى مستشفى بدلام للأمراض العقلية المخصص لعلاج المرضى الفقراء .

وتبين اللوحة الأخيرة الماجن في نوبة جنون تُفضي به إلى الموت ( لوحة ٢٨٧ ، ٢٨٨ ) . ويطالنا التفسير الشاعر المرافق للصورة المطبوعة بطريقة الحفر لهذه اللوحة بعبارة « انظر . . . ها هوذا الموت يمسك بتلابيب القنوط » . ويعد مشهد الموت من أكثر مشاهد سلسلة اللوحات إثارة ، حيث نرى ساره يوج تندب حظاً محبوبها الماجن وكأنها مريم المجدلية تنوح أمام المسيح المصلوب ، وإلى جوارها سلة وقصعة مترعة بالحساء ، بينما يفك السجان قيود قدميه وكأنه يحاول تخليصه من عذاب الدنيا المرير . ويقدر ما جاء مشهد موت الماجن مأساوياً كان ما يدور في القاعة ملهاوياً عبثياً . فقد تناول هوجارث في لوحته مختلف أنواع الجنون كأنما هي إنعكاس للحماقات الدنيوية ، ففى في هذه الحجرة الصغيرة رقم ٥٥ أحد النزلاء عارياً وقد اعتمر بتاج وقبض بيده على عصا - وكأنها الصولجان - بينما يتبول في الوقت نفسه . كما نرى زائرة أنيقة الملبس بصحبة خادمتها تحملى مذهولة في الجنون وهو يتبول ، وتحاول إخفاء وجهها بمروحتها مختلسة النظر إلى عري الجنون بينما تسر خادمتها في أذنها بتعليق خبيث . وثمة مجنون آخر يرسم على الحائط كرة أرضية وهاللاً ومدفع هاون تنطلق منه قذيفة وسفينة شراعية ، ولعل هوجارث كان يشير - كما يذهب أحد المفسرين - إلى العالم هويستون الذي كان يحاول قياس خطوط طول الكرة الأرضية باستخدام قنبلة يطلقها من مدفع هاون . ونرى أمامه مباشرة رجلاً منهمكاً في التطلع إلى النجوم من خلال أسطوانة اصطنعها من الورق المقوى ، وحيطاً يحمل « مازورته » حول معصمه ، وتعلو رأسه باروكة من القش ومن فوقها قبة مخطط عليها رقع من أقمشة متنوعة ، ولعل هوجارث قصد به التعبير عن المثل الإنجليزي المتداول والقاتل إن الخياطين يصابون بجنون العظمة من فرط إعزازهم بمهارتهم . وإلى يمين الخياط موسيقي يعزف على كمان وقد غطى رأسه بكتاب مفتوح علي شكل رقم ٨ ، وآخر يرتدي طرطوراً رافعاً صليبه مقتنعاً بأنه البابا ذاته ، وثالث جنّ عشقاً وقد جلس ساهماً على الدرج وأحاط عنقه بقلادة من القش تتدلى منها رصيدة تحمل صورة معشوقته .

وبالرغم من أن هوجارث كان يتوق إلى أن تظهر مجموعات صوره بالخلود ، إلا أن أهم ما كان يعنى به هو الفوز بإعجاب معاصريه . ثم هو لم يدع قط أن فنه يمكن أن يصنف ضمن إطار الفن العالمي اللهم إلا من الوجهة الخلقية البحتة ، فلقد اقتصر عالمه الذي يدور فيه فنه على لندن بمقاهيها وصحفها ومتاجرها وبلاطها ومسارحها ومرباعها وملاهيها ، ومن هنا كان مقياس واقعية شخوص هوجارث هو تأملها في سياق زمان ومكان محددين . ومن ناحية أخرى لا يجوز أن نفعل أن « سير » هوجارث المصورة - شأنها شأن الروايات والمسرحيات المعاصرة له - تتناول شخصيات لها نظائرها ونماذجها الأصلية في الواقع زماناً ومكاناً .

وما أكثر المذكرات وكتب السيرة التي ذهب كتابها إلي أنهم قد شاهدوا في الواقع الأحداث التي سجلها هوجارث في لوحاته ، ومنها على سبيل المثال - مشهد الحانة في « سيرة الماجن » حيث بصقت إحدى العاهرات في عين زميلتها عبر المائدة ، ومنها أيضاً أن قصة الفتاة الريفية في « سيرة بغي » هي قصة حقيقية سقطت فيها فتاة بريئة ضحية للأم نيدهام والكولونيل تشارتريس ، وأنها غدت بالفعل خليلية أحد أثرياء اليهود ، وأنها عاشت في حي دروري لين إلى أن قضت المحكمة بحجزها في الإصلاحية حيث لقيت حتفها ، وأن بعض هؤلاء الكتاب قد اختلّفوا إلى نفس القاعة التي جلس بها العريس والعروس في اللوحة الثانية من مجموعة « الزواج على نهج العصر » Marriage à la Mode . فلقد كان هوجارث منذ بداية اشتغاله بفن التصوير مدرّكاً لشغف الجمهور بمشاهدة أفراد حقيقيين مصوّرين في لوحاته وصوره المطبوعة بطريقة الحفر ، كما كان ما يدور من قيل وقال حول هذه الصور يساعد كثيراً على شيوعها ورواجها .

وقد ظهرت مجموعة « سيرة الماجن » عام ١٧٣٢ ، وبدأت خطوات تنفيذ الصور المطبوعة بطريقة الحفر وبيعها عن طريق الاشتراكات عام ١٧٣٣ ، غير أن هوجارث رأى إرجاء تسويقها إلى عام ١٧٣٥ لحين صدور قانون حقوق التأليف الخاص بالحفرين كما قدّمت . وكان ثمن المجموعة كاملة لا يتجاوز جنيهين إلى أن صدرت طبعة أصغر حجماً لم يتجاوز ثمنها ستة وعشرين شلناً وستة بنسات . أما اللوحات النحاسية التي تم الحفر عليها فقد بيعت لأحد هواة الفن عام ١٩٢١ .

ويحتفظ متحف أشمول بأكسفورد بعدة عجالات صوّرها هوجارث لعدد من الموضوعات الأساسية في مجموعة « سيرة ماجن » وخاصة دناءة السعي وراء الرقي الاجتماعي على حساب الاستقامة الخلقية مثل لوحة « عقد القران » ١٧٣٢ ( لوحة ٢٨٩ ) ، حيث نرى مسجل العقود يتوسط العروس العانس والشاب الذي ينصرف اهتمامه إلى الحديث مع الجوكي الراكع إلي جواره والذي يُفضي إليه نبأ فوز جواده في سباق الخيل مقدماً إليه كأس السبق . ويعرض خادم زنجي إلى يسار المائدة لوحة مصورة لزبوس يختطف جانيميديس وبعض التماثيل الرومانية النصفية المقلدة المشتراة من أحد المزادات ، على حين يقف الضيوف في البهو المؤدي إلى الغرفة في الجانب الأيسر من اللوحة . وفي الخلفية نرى عدة لوحات مصورة أولاهها عن « سرّ التناول »<sup>(٣٩)</sup> ، وثانيتها وهي المعلقة فوق رأس الماجن لوحة من عصر النهضة تصوّر العذراء وهي تضع المسيح الطفل فوق آلة ضخمة تفرز عملات ذهبية يتسلّمها قس لتوزيعها على المؤمنين الراكعين ، وثالثتها لقدم قس وطرف من سرواله . فعلى غرار شباب الطبقة الراقية العائدين من « الجولة الكبرى »<sup>(٤٠)</sup> في أوروبا كان الماجن بدوّره يقتني صور كبار الفنانين القدامى . وتضم هذه اللوحة بعض العناصر المهرصة بمجموعة « سيرة الماجن » ، لاسيما مأساة السعي وراء النجاح الاجتماعي على حساب النزاهة والاستقامة والفضيلة ، فإذا بعض عناصر هذه اللوحة قد أُعيرت إلي لوحات أخرى ، مثل موضوع الجوكي والضيوف الواقفين في البهو إلى اليسار الذي نقل بحذافيه إلي لوحة « حفل الصباح بعد الاستيقاظ من النوم » من مجموعة « سيرة الماجن » ( لوحة ٢٧٥ ) ، كما نرى موضوع الزواج من العانس في لوحة أخرى عندما استقر عزم الماجن على عقد قرانه على عجوز ثرية شمطاء لاسترداد ثروته وتسديد ديونه ( لوحة ٢٨١ ) .





لوحة ٢٨٧. هوجارث: عقد الزواج. المتحف الأشمولي. أكسفورد

النقرس في يمين اللوحة بزّيه الأنيق مزهواً بعلو أسرته بينما هو على وشك التفریط في مرتبته الاجتماعية من خلال صفقة زواج ابنه كي يسدّد قرضاً لتحرير ضيعته الرهينة . وعلى الطرف الآخر من المائدة يبدو التاجر في ثوب بسيط مستعداً لتسليم إبنته ، بدوره وهو يفحص بعيناته عقد الزواج بالدقة نفسها التي يفحص بها بنود عقد صفقة تجارية . ويبدو العريس في الجانب الأيسر متحذلقاً متفرنساً شديد التأثّق دون أن تتجلى على أساريه أية مشاعر إلى جوار خطيبته حيث يجلسان متدبرين كحجري شطرنج لا حول لهما ولا قوة ، بما يشي بغياب أية عاطفة تجمع بينهما بعد أن دفعهما الأبوان رغماً عنهما إلى القيام بدوريهما الشاذّين ، أحدهما ماجن عرييد والآخر فتاة عابثة . وعلى حين يطري المحامي الموثّق جمال الكونتيسة سكاوندرفيلد - عروس المستقبل - يخفي العريس ضيقه باستنشاق مسحوق النشوق . وثمة بورتريه ضخّم لشخصية اللورد معلق على الحائط يحاكي بورتريهات البلاط الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر تمثّله في وضعة لا مبالاة متكلّفة في ساحة الوعى . ويسترعي انتباهنا أنه على حين جاءت الأزياء والوضعات الأرستقراطية فرنسية الذوق فإن كافة الأعمال الفنية المعروضة إيطالية الطابع ولا علاقة لها البتة بالذوق الإنجليزي .

ونعرض من مجموعة « الحملة الانتخابية » المكوّنة من لوحات أربع لوحتين ، حيث يصوّر هوجارث في هذه المجموعة تزوير عمليات الانتخاب سنة ١٧٥٤ بعد أن وقع اختياره على موقع انتخابي اشتهر بالتهريج والفساد والعبث في أكسفورد شر باعتبار صورة مصغّرة لما يجري في إجراءات الانتخاب بصفة عامة . ففي الركن الأيمن من لوحة « الوليمة » التي يقيمها المرشّح لناخبيه ( لوحة ٢٩٠ ) نرى رجلاً جالساً إلى المائدة العامرة وقد سقط على رأسه قالب طوب فاستلقى مغشياً عليه في مقعده ، وجاء تصوير قالب الطوب والأطباق المليئة بالطعام على غرار أسلوب الفنان شاردان في تصويره للطبيعة الساكنة . وفي الجانب الأيسر من المائدة نرى امرأة بدنية تطبع قبلة على وجه المرشّح الشاب على حين يفرغ رجل ثمل غليونه فوق رأس المرشّح ، بينما تتفحص صبيّة صغيرة خاتمه في إعجاب . وما أشبه هذه اللوحة وغيرها بلوحات الفنان برويجل من حيث البراعة في أداء التفاصيل وسرد المواقف الإنسانية المتنوعة بدقة وصراحة . وقد تعمّد هوجارث ألا يضمّن لوحته أية أنماط بشرية تتصف بالبراءة أو الطهارة كما كان يفعل من قبل ، إذ تحولت سخريته السابقة في سنيه الأخيرة إلى استسلام وامتنال أمام عالم الشرور التي لا سبيل في رأيه إلى

الحدّ منها أو تخاشيها . وفي لوحة « فوز المرشّح » الساخرة ( لوحة ٢٩١ ) يرسم المرشّح الفائز الذي لا يستمتع بفرحته طويلاً إذ ما يلبث مقعده الذي يحمله الناخبون أن يسقط إثر اعتراض قطع من الخزائير المندفعة نحو موكب ، بينما يقع بصره على مشهد رمزي يمثّل عظمتي ساعدين ومجموعة يقوم منظّف مداخن عابث بتثبيت عيوناتها عليها .

وفي مجموعة « الزواج وفق نهج العصر » يربط هوجارث بين النهج الفرنسي وبين الحياة المرحّة العابثة للبيوتات الكبيرة في حي « وست إند » في لندن . ولا تقلّ هذه المجموعة المكوّنة من ست لوحات والتي كشف بها عن عورات عصره وتقاليد بلا مواربة - وإن هوّت من وقعها رشاقة أسلوبه وخفة ظلّه - شأناً عن « أوبرا الشحاذ » ليجون جاي وعن « كانديد » لقوليتير . وعلى نحو ما فعل إميل زولا والمصوّر جويا والمصوّر دوميه خلال القرن التاسع عشر ، « مسرح » هوجارث أعراف مجتمعه متحدياً إياه وهادفاً إلى تطويره نحو الأفضل الذي يصبو إليه ، شأن الفنان الملتزم في كل زمان ومكان . وفي هذه المجموعة يتناول هوجارث ما أسماه « صفقات الزواج بالمزاد العلني » ، ففي لوحة « صفقة عقد القران » ( لوحة ٢٩٢ ) يقدّم شخصه مثلما يقدم المؤلف المسرحي شخصه في الفصل الأول من مسرحيته ؛ فيطالعنا الكونت المصاب بداء



لوحة ٢٩٠. هوجارت: الحملة الانتخابية.  
الوليمة. متحف سون. لندن



لوحة ٢٩١. هوجارت: الحملة الانتخابية.  
فوز المرشح. متحف سون. لندن







لوحة ٢٩٢. هوجارث: صفقة عقد القران. ناشونال جاليري. لندن



وتكشف اللوحات الخمس الأخرى من هذه المجموعة عما أسفرت عنه هذه الزيجة الفاشلة من نتائج مدمرة ، بادئة بالضجر والملل منذ « الإفطار الأول » ( لوحة ٢٩٣ أ ، ب ) ثم الرعونة والطيش في « حفل الصباح » ( لوحة ٢٩٤ ) ، عبوراً بالخيانة الزوجية وانتهاءً بالمبارزة حتى الموت . وفي لوحة غرفة جلوس الكونتيسة تستضيف الليدي سكواندريفيلد بعض أصدقائها من عليّة القوم بينما تأخذ في زينتها الصباحية بعد الصحو من نومها . ونرى عشيقها سلفر تأنج الطليّ الحديث الدرب اللسان يشبّب بها وهو يتلو على مسامعها آخر قصائده الغزلية على حين يقوم حلاقها الإيطالي بتصفيف شعرها ، ويدور الخادم بأقداح الشوكولاتة الساخنة على الجميع بينما استغرق مدرّب المبارزة في النوم والشخير ، ويشير غلام زنجي في جذل إلي قرني دميته . ويضيف مغن بدين وعازف مصفار نحيل المزيد من الصخب . وكان هوجارث يرمز بالمغني إلي الخصيّ المشهور وقتذاك كاريستيني الذي كان يؤدي الأدوار النسائية في أوبرات هيندل الإيطالية . ونشهد على الحائط لوحتين مثيرتين إحداهما لجويتر وإيو للفنان كوريچيو والأخرى للوط وابنتيه معلقتين علي الحائط في مستوى يعلو الكونتيسة وعشيقها ، وعلى الجدار المقابل لوحة اختطاف زيوس للغلام جانيמידيس التي تشير بصورة مقنّعة إلى النزعات الجنسية الشاذة للشخصيات المختّنة أدناها . ويعلو هذه اللوحة بورتريه رصين لأحد رجال الدين تخفيفاً لأثر اللوحات الأخرى الفاضحة . ونلاحظ أن كل القائمين بتقديم خدماتهم هم من الأجانب باستثناء المحامي العاشق سلفر تانج . ولا يفوتنا أن نلمس من خلال مجموعة الصور الست الصلة الوثيقة التي تربط بين الذوق المتحيّز للفنون الأجنبية وبين النزوع إلي العريضة وكل ما هو لهو عابث . وتحتشد مجموعة « الزواج وفق نهج العصر » بالكثير من المنجزات الفنية التي يستخدمها هوجارث كمدخل إلى الحدث والتعليق عليه في آن معاً . كما يلفتنا أن اللوحات الفنية المعلقة على الحائط في بيت اللورد تمثل ذوق عشاق الفن الشغوفين باللوحات الداكنة لكبار المصوّرين القدامى . وعندما يلقي الكونت الشاب حتفه بطعنة سيف بيد العشيق سلفر تانج يدهشنا ألا تتبع الكونتيسة عشيقها الذي ولّى فراراً من النافذة بل تهرع راكعةً إلى جوار زوجها المحتضر هلعة ( لوحة ٢٩٥ ) . وهكذا ينتقل بنا هوجارث من مشهد استقبال الكونتيسة لأصدقائها في الصباح بما ينطوي عليه من مساخر وعلاقات محرّمة إلى مشهد الموت المأساوي . أما موتها انتحاراً في اللوحة الأخيرة فلا يقع وسط عالم الأزياء والموضة المتغيّر وإنما في بيت أبيها الشحيح الذي لا يعنيه - وابنته في دور الاحتضار بعد انتحارها - إلا انتزاع خاتم الزواج الثمين من أصبعها ليحتفظ به لنفسه ( لوحة ٢٩٦ ) .

وكان حيّ كوفنت جاردن حيث سوق الخضر والفاكهة في لندن يضم إلى جانب المواطنين الصالحين والمهاجرين الهيجونوت [ الكاثوليك ] وأصحاب الحرف ، العديد من الرعاع والدهماء ، كما كان الحيّ أيضاً بؤرة اللهو والترفيه والمجون بمدينة لندن . وحول الحياة في هذا الحيّ رسم هوجارث مجموعة فريدة دعاها « أوقات اليوم » Times of the Day هي الصباح والظهيرة والغروب والليل . وفي لوحة « الصباح » ( لوحة ٢٩٧ ) نشهد بعض الريفيات يستدفئن فجراً بحرارة حطب مشتعل ، بينما تعابت فتاتان من بنات الهوى إثنين من السكارى وهما في طريق عودتهما بعد قضاء

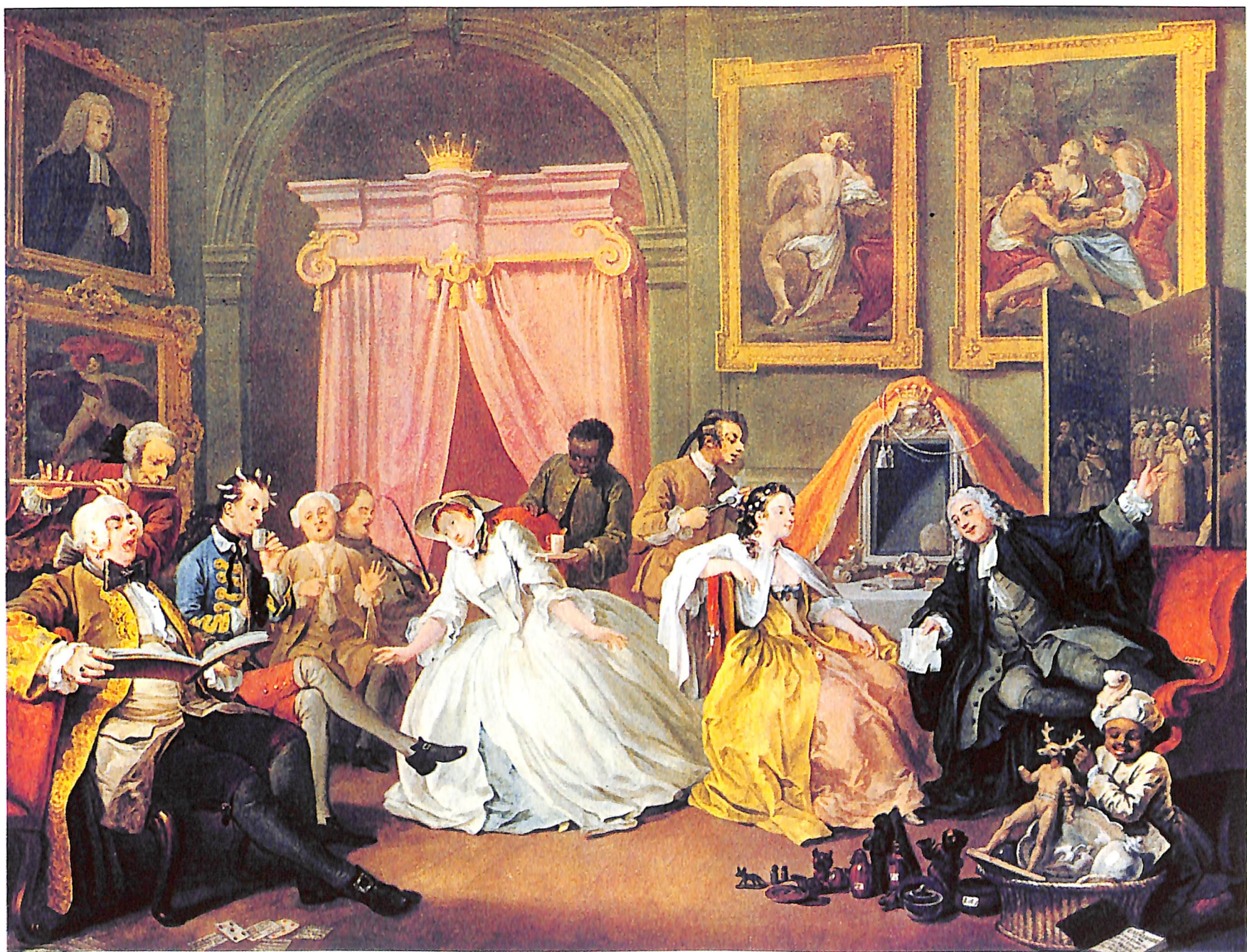
سهرة عريضة . وتسير وسط الصورة عانسٌ عجفاء في طريقها إلى الكنيسة يتبعها غلام يحمل كتاب الصلوات وهي تنظر إلى الفتاتين باستعلاء . ويبدو في خلفية المشهد مقهى توم كنجز أشهر بيوت لندن سيئة السمعة وقتذاك .

ومع أن هوجارث لم يتوقف عن رسم البورتريهات طوال حياته ، إلا أنه لا يعدّ من بين كبار مصوّرِي الوجوه بالمعنى المتداول خلال القرن الثامن عشر . وفي معظم الأحوال كانت البورتريهات التي يرسمها لأصدقاء ومعارف لم يعنهم أن تكون بورتريهاتهم ناطقة بالجلال والوقار المأثور وقتذاك ، وإنما كانوا ينشدون صوراً واقعية تنبض بالحياة ( لوحة ٢٩٨ ) . وكان هوجارث يحاول دوماً التقاط ملامح الوجه أثناء الحديث عندما تبدو الرأس في كامل حيويتها خلال المناقشة ، الأمر الذي يكشف معه عن أكثر السمات الدالة على الشخصية المصوّرة .

وتقاعد هوجارث منذ عام ١٧٥١ معكثفاً في داره ليتفرّغ لإصدار كتابه الشهير « تحليل الجمال » Analysis of Beauty الذي عرض فيه القيمة الجمالية لشكل حرف S ودعاها « خط الجمال » Line of beauty ، ذلك أن القوس بصفته جزءاً من الدائرة التي هي أكمل حركة في الوجود يشكل نصف حرف S الصاعد لأعلى ونصفه الآخر الهابط لأدنى . وتتجلّى في حرف S أيضاً صفة تواصل الخط والامتداد أفقياً أو رأسياً إلى جانب صفة تقوّس الدائرة ، مبدعةً بذلك الخط الحلزوني المتحوّي Serpentine spiral الذي دعاها هوجارث « خط الرشاقة » Line of Grace والذي يدور حول مركز وهمي صاعداً إلى أعلى في حركتين كاملتين هما الدوران والصعود ، فيستغرق وقتاً أطول مما تستغرقه العين في رحلتها البصرية مع الخط المستقيم . ويمكننا متابعة أثر هذا الخط الحلزوني المتحوّي في الأنماط الزخرفية التي تميّز بها طراز الروكوكو لاسيما « طراز لويس الخامس عشر » .

على أن ثمة تطوراً طرأ على أسلوب هوجارث في التصوير لا صلة له بنظريته عن الفن . إذ يتضح من مجموعة عجالاته الزيتية المصوّرة التي حفظها لنا الزمن أن أسلوب هوجارث غداً أشدّ ميلاً إلى « التكوير » Painterly Pictural ، أعني تصوير الأشكال ذات الحواف المتمازجة ، بحيث يكون قوام الأشكال هو الألوان المتداخلة بدرجاتها فلا تبدو محدّدة ، وتندمج الحواف فيما يحيط بها من فراغ اندماجاً موصولاً غير مقطوع . ومن بين هذه العجالات لوحة « الخياط » التي أعدها هوجارث لمشروعه الذي تناول موضوع « الزواج السعيد » The Happy Marriage . وكان يعقد العزم على تقديم هذا الموضوع بعد نجاح مجموعة صورهِ المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس « للزواج وفق نهج العصر » عام ١٧٤٥ ، كما كان يزمع أن تكون صورهِ هذه المرّة معبرة عن الريف لا المدينة ، وأن يقابل فيها بين فضائل الماضي وبين شطحات العصر التي تناولها في مجموعاته السابقة . ولاندري طبيعة الحكمة الدرامية التي أعدها لهذا العمل ، وإن أمكن الاستدلال على مضمونها من بعض العجالات الزيتية التي خلفها وراءه دون البعض الآخر ، والتي تساوت في أحجامها وطريقة التناول والموضوع المستخدم .



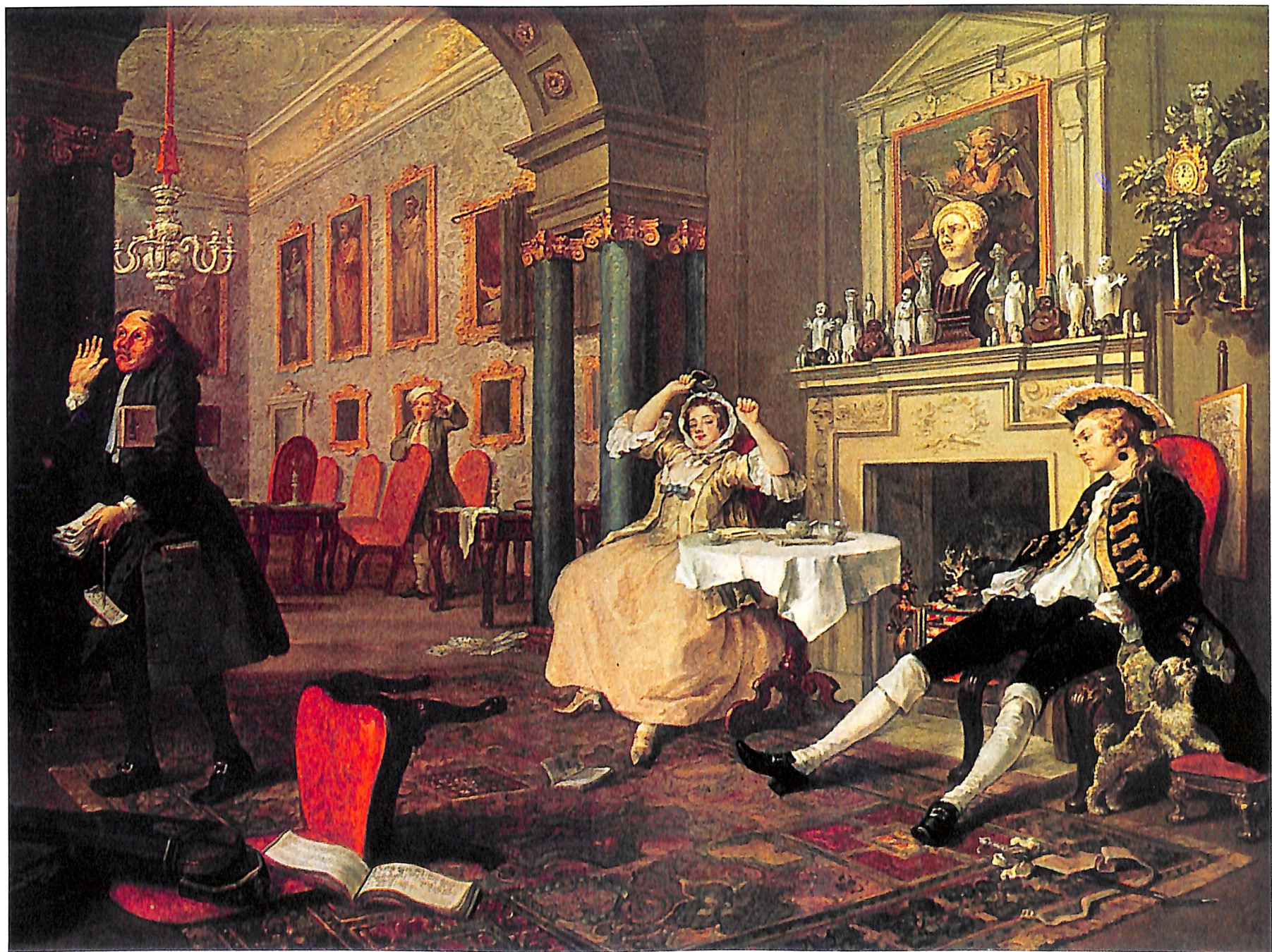


لوحة ٢٩٤. هوجارث: الزواج على فنج العصر. حفل الصباح بعد  
استيقاظ الكونتيسة من النوم. ناشونال جاليري. لندن









لوحة ٢٩٣ أ. هوجارت: الزواج على فنج العصر. الإفطار الأول. ناشونال جاليري. لندن

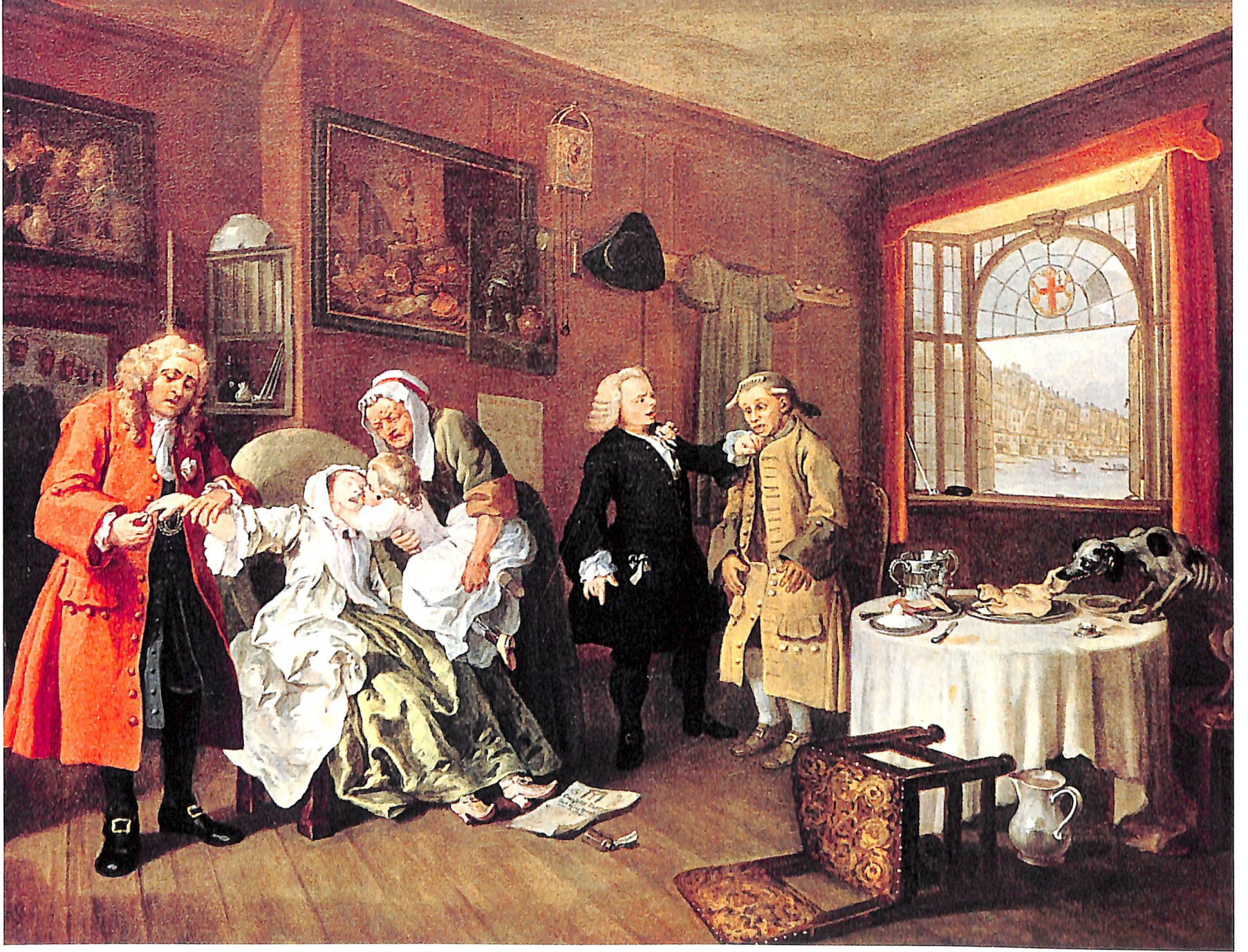
لوحة ٢٩٣ ب. هوجارت: الزواج على فنج العصر.  
الإفطار الأول. تفصيل





لوحة ٢٩٥. هوجارت: الزواج على فمّ العصر. هروب العشيق من  
النافذة بعد أن طعن الزوج المخدوع بسيفه. ناشونال جاليري. لندن





لوحة ٢٩٦. هوجارت: الزواج على فمح العصر. انتحار الكونتيسة.  
ناشونال جاليري. لندن





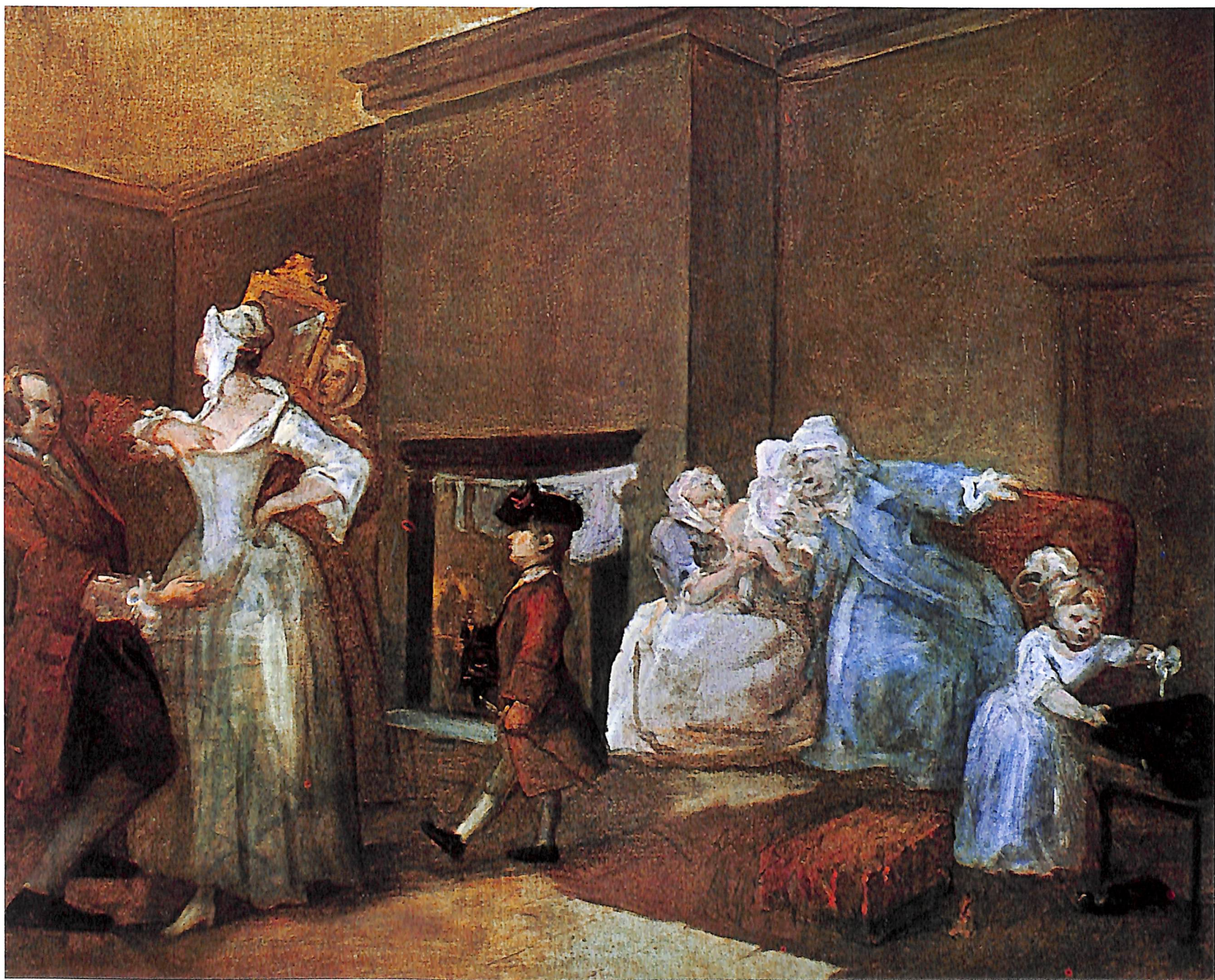
لوحة ٢٩٧. هوجارث:  
الصباح في سوق الخضار  
بكوفت جاردن. مجموعة  
بيرستيد. آبتون هاوس





لوحة ٢٩٨. هوجارث: پورتریهات خدم هوجارث الستة. تیت جالیری. لندن





لوحة ٢٩٩. هوجارث: الزواج السعيد. الحَيَّاط يُحْكَم ثوب الرقص على جسد زوجة أحد ثروة الريف. تيت جاليري. لندن





لوحة ٣٠٠. هوجارث: الزواج السعيد. الحفل الراقص. كامبرويل جاليري. لندن



بشريط معقود قابضاً على سيف وهو يخطو خطوة الجند ، على حين يصب شقيقه الثالث اللبن للقطط في قبعة الخياط . ويتضح من ثياب الأطفال المنشورة على الجبل الممدود فوق المدفأة أن هذه الوقائع تدور في غرفة الأطفال .

وتكشف العجالة الثانية المعروفة باسم « الحفل الراقص » ( لوحة ٣٠٠ ) عن أن الاهتمام الأول لهوجارث كان شغل الفراغات . ولما كان المشهد يقع ليلاً فقد اتجهت عنايته إلى التلاعب بتقنية الضوء والعتمة « كيروسكورو » ، فإذا الثريات هي أكثر ما ظفر من عناصر المشهد بالاكتمال . ويتناول المشهد حفلاً راقصاً في قصر ريفي على الطراز القديم ، ويتشكل المشاركون في الحفل من طبقات مختلفة : من السادة المتأنقين في أقصى اليمين إلى الريفيين البسطاء على امتداد القاعة . ونرى أحد الضيوف وقد أرهقته حرارة الجو يخلع وفرة شعره لكي يجفف صلعته التي انعكس عليها ضوء القمر في ليلة قارصة البرد وهو يطلّ عبر النافذة المفتوحة على الحديقة ، حيث يتباين ضوء القمر الفضّي مع الأضواء الدافئة للثريا التي تتوسط القاعة المرسومة بعناية فائقة ، ويُلفت أنظارنا أن هذين المصدرين للضوء هما العنصران الوحيدان المكتملا الإتيقان في اللوحة ( لوحة ٣٠١ ) . وتحدّ جمهرة الراقصين والراقصات في مقدمة الصورة مساحة داكنة ، وتعلوهم إلى اليسار شرفة الشعراء المنشدين ، ومن تحتها مجموعة شخوص « شبحيّة » الأشكال تضم سيدة وقسيساً يتأهبان للعب الورق . أما الغلام الجالس القرفصاء وسط الصورة فهو المكلف بالعناية بقبّعات الضيوف المصطفّة على الأرض إلى يمينه . وقد مرّ هوجارث حركات الراقصين والراقصات بفرشاته في رفق ، محدداً ألوان كل فرد ، مُضيفاً على سائر عناصر اللوحة التناغم والانسجام دون أن نلمس أثراً للخطوط المحوّطة في التشكيل الفني كله ، وإنما هي لمسات فرشاة تخلف بقعاً بيضاء متوهّجة .



لوحة ٣٠١. هوجارث: الزواج السعيد. الحفل الراقص (تفصيل)

وقد ظلت لوحة « الحفل الراقص » ترافق هوجارث في مرسمه حتى يوم وفاته ، والدليل على افتتانه بها أنه حاكها عندما رسم الشكل الثاني الذي أورده في كتابه « تحليل الجمال » ( لوحة ٣٠٢ ) المنشور عام ١٧٥٣ ، بعد أن استبدل بالمبنى ذي الطراز القديم مبنى وفق طراز بالاديو ، وحول زوج الراقصين الأولين إلى شخصيتين أرستقراطيتين ، [ وفي بعض الطباعات إلى أمير وأميرة ويلز ] . ولم يقصد هوجارث من هذا « التصميم » أن يشكّل به حلقة ضمن مجموعة سردية شأن سائر أعماله المصوّرة بل أعدّه ليكون رسماً تعليمياً لتوضيح نظريته عن الخط المتحوّي بوصفه خط الرشاقة والجمال The Line of Grace and Beauty ، وأنه أساس كل ما يرضي العين ، حيث تتجلى الخطوط المتمايلة للرقصات الريفية ورشاقة الراقصين الرائيدين . والثابت أنه كان شديد الاعتزاز بنظريته هذه التي طرحها من خلال لوحته التي صوّرها خلال عام ١٧٤٥ حتى إنه

وتمثّل أولى هذه العجالات زوجة أحد أثرياء الريف الشابة وهي تختبر ثوب الرقص الذي سترتيده في مشهد « الحفل الراقص » ( لوحة ٢٩٩ ) . فنرى الخياط يحكم الثوب على جسدها بينما هي تتطلّع إلى مرآة تحملها خادمتها . وفي يمين الصورة نرى الزوج جالساً على أريكة مرتدياً جلباب النوم ورداءً وطاقيّة مداعباً طفله الأصغر الذي تحمله مربية حانية تقبل عجزه بينما يبدو الطفل الثاني معتمراً قلنسوة مزينة





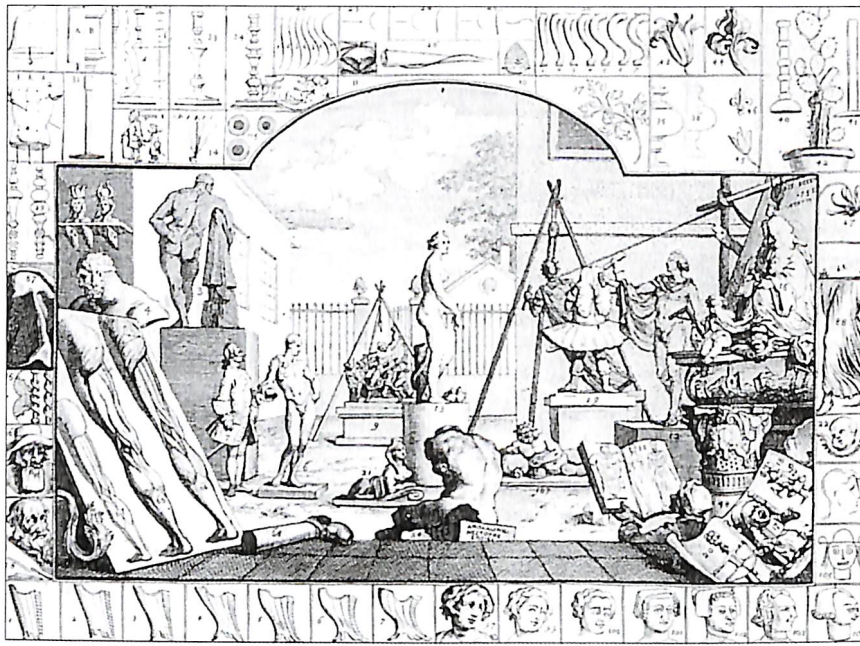
لوحة ٣٠٣. هوجارث: پورترية هوجارث وكلبه «البيج» الأفتس الأنف (١٧٤٥).  
تيت جاليري. لندن

اختص هذا الخط المنحني بموقع ظاهر في تصويره لنفسه مع كلبه الأفتس ( لوحة ٣٠٣ ) الذي رسمه في السنة نفسها .

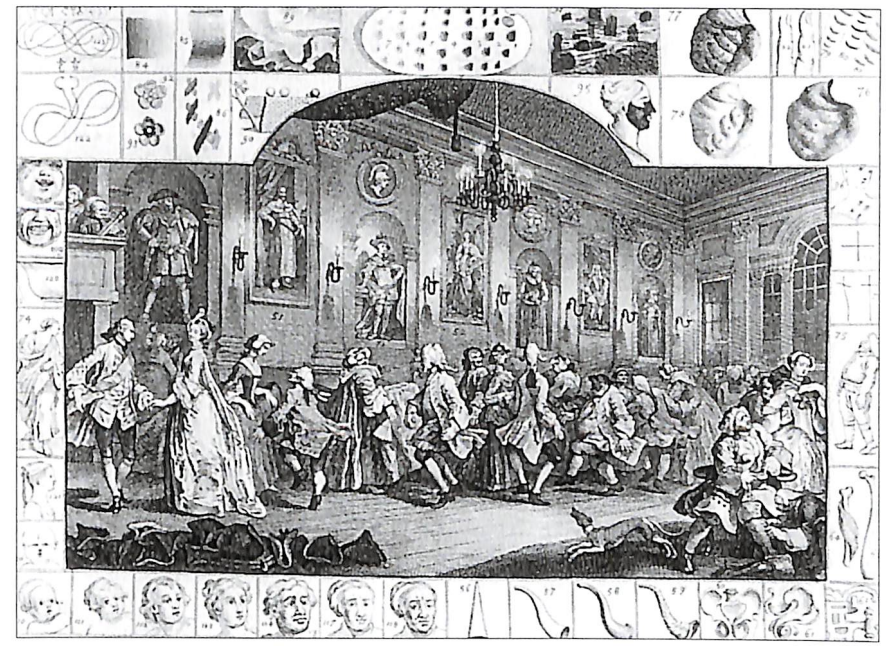
ويعدّ كتاب « تحليل الجمال » Analysis of Beauty لهوجارث كتابه الوحيد المكتمل . وقد بدأت إرهابيات نظريته تلك عام ١٧٣٣ ، غير أن الكتاب لم يصدر إلا عام ١٧٤٥ ، وذلك بعد أن رسم البورتريه الشخصي لنفسه المحفوظ حالياً بالتيت جاليري ( لوحة ٣٠٣ ) ، حيث تبدو الصورة لأول وهلة وكأنها بورتريه عادي ، بينما نحن في الواقع نتطلع إلى بورتريه داخل بورتريه ، حيث نشهد لوحة بيضاوية مستندة إلى كومة من الكتب . ويحيط بالبورتريه من أسفل اليسار وأعلى اليمين قماش أشبه بالعباءة الفضفاضة ذات الطيات على نهج بورتريهات عصر الباروك . وثمة كلب يستند إلى ساقَي الفنان في يمين مقدمة الصورة في بورتريه ينافس بورتريه صاحبه الذي يستند إلى كتب لشيكسبير وسويفت وميلتون ترمز إلى شدة اهتمام هوجارث بالكتاب الإنجليزي أكثر من اهتمامه بالكتاب الكلاسيكيين ، كما يوحي كتاب ميلتون برغبة هوجارث في الاعتراف به أستاذاً للملاحم . ويلفتنا في هذه اللوحة وضعة الكلب التي يؤكد بها هوجارث « خط الجمال والرشاقة » The Line of Grace and Beauty . غير أن تفسيره لهذا الخط لم يظهر إلا بعد سنوات ثمان في كتابه « تحليل الجمال » ، إذ ذكر في مقدمة الكتاب أنه قصد برسم هذا البورتريه الشخصي إثارة فضول المشاهدين ، وإذا المصورون والمتألون يفدون إليه من كل حذب وصوب لاستبيان المعنى المقصود من رسمه . وعلى حين كان كتابه « الدفاع عن المصورين » Apology for Painters محاولة للكشف عن أهداف الفن وصلته بالمجتمع ، تناول كتاب « تحليل الجمال » الأثر الجمالي والسيكولوجي للتصوير ، فلم تكن نظرة هوجارث إلى الفن باعتباره هدفاً في حد ذاته ، لأن إنجازاته الفنية جميعاً برهان ساطع على أن تصوير الحياة اليومية والتركيز على الأهداف الخلقية يحمل الأهمية نفسها . ونحن إذا نظرنا نظرة متعاطفة إلى محاولة هوجارث تحديد معايير الجمال بعبارات جلية لا يشوبها غموض لا يجوز لنا

أن نتناسى عزلة موقفه النظري منذ عام ١٧٥٠ ، ذلك أن مذهبه التجريبي الذي يربط المعرفة بما تدركه الحواس ، ومحاولته قصر المثل الأعلى الجمالي على أسلوب الملاحظة بالعين وحدها لم يلق تأييداً من الفنانين المتأثرين بالمثالية الرومانية الكلاسيكية ، كما أن ذواعة الفن ذوي الدراية الواسعة والإلمام الشامل أبوا إضفاء أية أهمية على الأعمال الفنية التي ترضي العين فحسب ، وإن لم يعن هذا أن هوجارث لم يكن يحظى بتأييد عدد من الفنانين والذواعة المؤثرين ، وكذا بإعجاب شباب الفنانين .





لوحة ٣٠٤ أ: مدرّب الرقص وأنتينوس



لوحة ٣٠٢. هوجارث: الحفل الراقص. خط الرشاقة والجمال. عن كتاب «تحليل الجمال»

الكلاسيكي - في رأيه - لا يستطيع إنكار أن بصره قد وقع المرة تلو المرة على وجوه وأعناق وأذرع وأياد وسيفان بين الأحياء من النساء تبرز أية محاولة لمحاكاة فينوس الكلاسيكية . ذلك أن المنبع الأساسي للمتعة في الطبيعة هو التنوع المتناسق ، وهو ما ينبغي أن ينطبق بدوره على العمل الفني الجيد . وتقوم فكرة هوجارث على مدى القدرة المحدودة للعين على تحصيل المعرفة ، وعلى التقمص الوجداني لانطباع العين بحركة الطبيعة ، فالعين التي تتطلع إلى امرأة وهي ترقص إنما ترقص معها في الوقت ذاته . وهكذا يحول هوجارث فكرتي التنوع وتقمص العين الوجداني إلى خط أساسي على شكل قوس متحوّيمكن رؤيته في الطبيعة والفن على السواء ، كما يعدّه القاعدة الأساسية لكل الأشكال الجميلة مسمياً إياه « خط الجمال » . ويضم كتابه « تحليل الجمال » نماذج بارعة للأشكال التي تفقو إثر هذا « الخط الجمالي » ، وتلك التي تخرج على القوس الجمالي بدرجات متفاوتة ابتداء من مشدّات الخصور النسائية إلى أرجل المقاعد . ويعترض هوجارث على النمط الكلاسيكي الذي يفترض إلى أن الجمال الحقيقي يعتمد على البساطة وتمائل الأجزاء وتناظرها ، موضحاً أن البساطة ليست صفة أساسية لكنها صفة قد يلجأ إليها الفنان لتوصيل فكرته إلى المشاهد بمزيد من اليسر ، كما أن البساطة دون تنوع تغدو فاقدة عنصر الجذب والتشويق خالية من المذاق والنكهة . ويمضي



لوحة ٣٠٤ ب. هوجارث: خط الجمال والرشاقة. تفصيل

و كتاب هوجارث شأنه شأن صوره المطبوعة بطريقة الحفر لم يكن موجّهاً في الأصل إلى أولئك الضالعين في تاريخ الفن ، فلقد كان يستلهم معظم موضوعاته من الحياة اليومية العادية بعد تزويدها بعناصر مسلية مثل تغيير مواضع بعض أعضاء الجسد الآدمي بهدف استثارة انتباه المشاهد وإضحاكه ، أو رسم رجل مسنّ في ثياب الأطفال ، إلى غير ذلك . وقد ضم هوجارث كافة صوره الإيضاحية المعبرة عن وجهة نظره في لوحتين ، تصوّر أولاهما ( لوحة ٣٠٤ أ ) ساحة تحتشد بتمائيل متنوعة من المنحوتات الكلاسيكية والعصرية ، للتدليل على أن أكثر الوضعات رشاقة وقرباً من شكل جسد الإنسان الطبيعي هو أن يبدو الجسد مقوساً بعض الشيء لا أن يبدو منتصب القامة تماماً ، وهو ما عبّر عنه في صورة مدرّب الرقص المعتدّ بنفسه الواقف وقفة مستقيمة متصلة إلى جوار تمثال أنتينوس الكلاسيكي ( لوحة ٣٠٤ ب ) . أما اللوحة الثانية ( لوحة ٣٠٢ ) فتمثّل حفلاً راقصاً في الريف الإنجليزي ، وهي صورة معدّلة لصورة الحفل الراقص الشهيرة في مجموعة « الزواج السعيد » كما سبق القول . والفكرة الأساسية في نظر هوجارث هي أن المعيار الحقيقي للجمال تهيوّه الطبيعة لا الفن مهما بلغت روعته ، ولذا ينبغي على متذوّق الفن أن يتمتع بموهبة قوة الملاحظة دون أن يصرفه وميض أضواء الفن وحده ، فحتى المتعصّب للفن



هوجارث رافضاً تكلف التماثل والتشاكل والانتظام والاتساق ، ضارباً المثل بكاتدرائية سان بول في لندن مُثْبِتاً على مصمّمها كريستوفر رنّ واصفاً إياه بأمر المعمارين ، مقارناً بين مبناه وبين التماثل المملّ في طراز المعماري الإيطالي بلاديو .

كان هوجارث من الفنانين المولعين بتدريس الفن ، غير أن وسيلته إلى الفن كانت تختلف عن غيره من معاصريه . وقد حاول أن يضع نظرياته موضع التنفيذ ، غير أن خصومته الشديدة للأكاديميات الرسمية التي أنشئت على غرار الأكاديمية الملكية الفرنسية باعدت بينه وبين زملائه الفنانين . فلقد كان مؤمناً - شأنه شأن فولتير - بأن الأكاديميات الرسمية هي السبيل الأمثل للقضاء على العبقرية ، وكانت الأكاديمية الملكية الفرنسية هي النموذج الصارخ لهذا النهج من التعليم الذي رفضه ، لاقتناعه العميق بأنه ليس ثمة مجتمع يستطيع أن يفرز أكثر من إثني عشر فناناً موهوباً خلال حقبة بعينها ، في حين كانت تلك الأكاديميات تخرّج كل عام أعداداً غفيرة من نمط بعينه يفتقر أغلبهم إلى الموهبة . وبطبيعة الحال لم يكن هوجارث معادياً للتعليم ، لكنه كان يؤمن في قرارة نفسه باستحالة اكتساب السّجاياء الجوهرية التي تشكّل معدن الفنان العبقرى إلا عن طريق القدرة الفطرية النفاذة على استشفاف التعبيرات و« ملاحظة » السّمات والتنوّعات ، وهذه جميعاً مردّها إلى الطبيعة وحدها . وبمعنى آخر كان هوجارث يعارض المنهج التقليدي للتعليم الفني القائم على استنساخ أعمال كبار الفنانين نحتاً وتصويراً ، والذي لا يغرس في الطالب إلا أدنى الأمور أهمية في الفن . وإذ كان الفن الحقيقي في نظره هو ما يتناول الحياة الواقعية ، لذا كانت المقدرة على « الملاحظة » هي أول ما ينبغي غرسه في طلبة المعاهد الفنية ، فليس هدف الدراسة - كما كان يرى - هو الدراية بملامح فينوس المجرّدة من التعبير بقدر ما هو الدراية بما تبدو عليه فتاة نضرة الخدّين في الخامسة عشر من عمرها تقع عليها أبصارنا ، وهو النموذج الذي تمثّله في پورترهيه الطليق المتحرّر « الفتاة بائعة الجمبري » ( لوحة ٣٠٥ ) الذي يُعدّ بكل المقاييس تحفة بالغة الروعة .

ولم تقتصر لواذع هوجارث الساخرة على الطبقة العليا وحدها ، فقد تناولت صورته الهزلية الطبقة الدنيا أيضاً ، مثل لوحة « مسيرة العسكر إلى فنشلي » ( لوحة ٣٠٦ أ ، ب ، ج ) فإذا نحن أمام مفارقة بين أناقة أزياء الجنود الزاهية الألوان وسلوكهم البهيمي الفظ ، وبين بيت الدعارة الذي تطلّ الموسسات من شبابيكه التسعة المفتوحة مرحّبات بالجنود من ناحية ، وبراءة جمال الغلام الشارد في محاولة النفخ في مصفاره من ناحية أخرى . مثلما تعرّفنا على مدرّب الرقص في لوحة « حفل الاستقبال بعد الاستيقاظ من النوم » ( لوحة ٢٧٥ ) من خنوثة هيئته وملامح وجهه الناعمة وشعره المصقّف في خصل مضفورة إلى مثبتات الشعر وارتشافه القهوة من الفنجان برقة أنثوية ملحوظة بينما يتحسّس معدته بكفه مداراة لآلام المعص الذي انتابه . ويعلّل هوجارث إقحامه هذا التفصيل على موضوع اللوحة بأن المتعة التي يشعر بها المتأمّل أمام هذا التنوّع يشكّل عامل

تحريض له على استنباط مغزي القصة بنفسه ، فضلاً عن أن سريان الخط المتحوّلي في التكوين الفني كله يربط الأشكال بعضها ببعض الآخر ، كما يتيح للعين الزحف بسلاسة من المغنّي إلى المحامي سلقر تاخج إلى السّاتر « حاجز الإدارة » وراءه ، ومن ثم إلى خاتمة القصة في اللوحة التالية من المجموعة .

وفي الخمسينات من القرن الثامن عشر توجّه عدد غفير من الفنانين الإنجليز إلى روما بما في ذلك المصوّر الشهير سير جوشوا رينولدز ، لاقتناعهم بأن زيارة المواقع الأثرية وغيرها من المعالم الكلاسيكية ستعود عليهم بنفع كبير . كذلك استقر رأي الفنانين الإنجليز على ضرورة قيام المؤسسات المتخصصة لتعليم الفنون بدورها في التعليم الفني الملتزم ، كما صاحبت ذلك الموقف الدعوة إلى الاهتمام بتحصيل المعارف الفنية أكثر من الاهتمام ب« الملاحظة » ، والعناية ب« المثالية » أكثر من العناية ب« الطبيعة » التي تشوبها المعاييب .

ولم يستطيع هوجارث أن يكبح جماح رغبته في الإفصاح عن نظرياته وآرائه من خلال لوحاته المصوّرة وصوره المطبوعة بطريقة الحفر فيما أسماه « براهين بصرية » Ocular Demonstrations مثل لوحة « كنيسة التّيام » ( لوحة ٣٠٧ ) ولوحتي منصّة القضاء ( لوحة ٣٠٨ أ ، ب ) اللّتين رسم فيهما قاضياً بديناً مغروراً منتفخ الأوداج يرأس جلسة قضاء بين زملائه الناعسين ، تجلّت فيهما قدرته الفائقة على الجمع بين السّمات الشخصية والكاريكاتور ، كما أورد تحت الصورة المطبوعة بطريقة الحفر شرحاً مستفيضاً لما يدور فيها . كذلك اتخذ هوجارث من لوحته « رهان السيدة الأخير أو نهاية المقاومة » The lady's last Stake وسيلة للعودة إلى تطبيق نظريته التي يناهض بها أذواق كبار المصوّرين القدامى ( لوحة ٣٠٩ ) . ويدور موضوعها حول سيدة متزوجة فقدت كل ما تمتلكه على مائدة القمار أمام ضابط شاب ، وإذا هي إزاء مغالته حائرة بين الإقدام والإحجام ، إما أن تمضي دون أن تستسلم إليه أو أن تسلم إليه نفسها لاسترداد ما فقدته من مال . واللوحة على الرغم مما كان يعانيه هوجارث آنذاك من إعياء وشعور بالبرم هي في الحق عمل متفرد بارع حاذق التعبير عن سلوكيات الطبقة العليا على غرار مجموعة « الزواج وفق نهج العصر » ومجموعة « قبل . . . وبعد » .

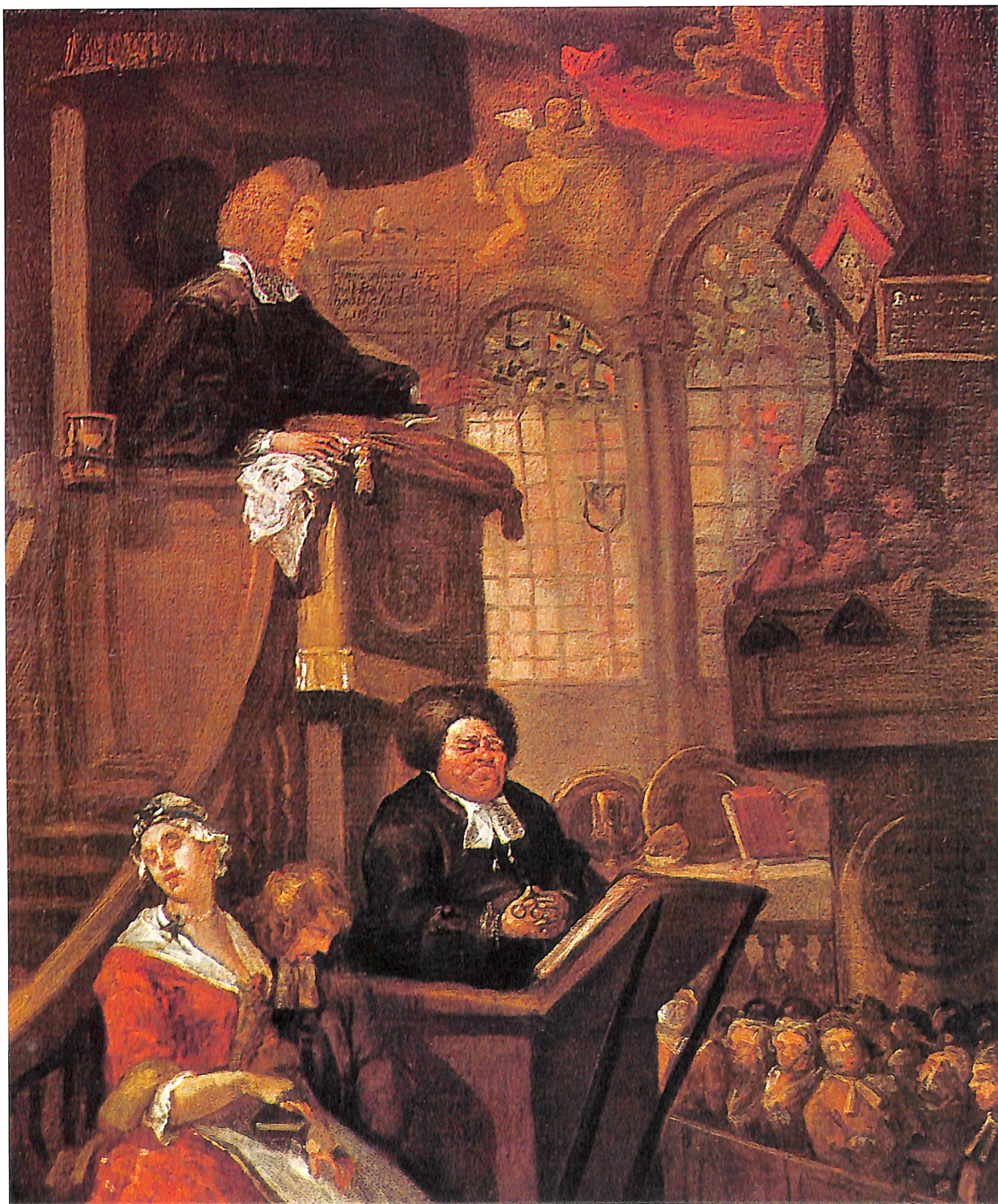
وثمة لوحة أخيرة لا تقل روعة هي لوحة الشاعر البائس الفقير الجالس إلى مكتبه في غرفته المنعزلة فوق سطح أحد البيوت إلى جوار النافذة ( لوحة ٣١٠ ) وقد بسط أمامه أوراقه في انتظار هبوط لحظة الإلهام عليه ، وإن كان من الواضح أنه كان يعاني وقتئذ من عجز قريحته المنهكة . ومن وراء الشاعر صفة فوقها كتب ثلاثة ، وإلى جواره زوجته تخطط سرواله وعند قدميها أقيعت هرّة ، بينما تدخل عليهما جارة لهما تحمل إحدي الصحف . ومع أن فن هوجارث لم يتحوّل إلى نمط أو مدرسة تحتذى بعده ، إلا أنه كان ولا يزال علماً خفّاقاً في سماء الفن ، إذ كان فنه باكورة الإرهاص بفن الكاريكاتير بصفة عامة .





لوحة ٣٠٥. هوجارت:  
بائعة الجمبري. ناشونال  
جاليري. لندن





لوحة ٣٠٧. هوجارت:  
كنيسة النيام. معهد  
الفنون. منيا پوليس





لوحة ٣٠٦ أ. هوجارت: مسيرة العسكر إلى فنشلي. مستشفى فوندلنج. لندن





لوحة ٣٠٦ ج. هوجارث: مسيرة العسكر إلى فنشلي. مستشفى فوندلنج. لندن



لوحة ٣٠٦ ب. هوجارث: مسيرة العسكر إلى فنشلي. مستشفى فوندلنج. لندن





Designed & Engraved by W. Hogarth.

### The BEACH.

Published as the 1st direct, 1741.

the different meaning of the Words Character, Caracatura and Outrè in Painting and Drawing.  
 Address'd to the Hon<sup>ble</sup> Coll. of the Arts.

There are hardly any two things more essentially different than Character and Caracatura nevertheless they are usually confounded and mistaken for each other: on which account this Explanation is attempted. It has ever been allow'd that, when a Character is strongly mark'd in the living Face, it may be considered as a Index of the mind, to express which with any degree of justness in Painting, requires the utmost Efforts of a great Master. Now that which has, of late Years, got the name of Caracatura, is, or ought to be totally divested of every stroke that hath a tendency to good Drawing: it may be said to be a species of Lines that are produced rather by the hand of chance than of Skill: for the early scrawlings of a Child which do but barely hint an Idea of an Human face, will always be found to be like some Person or other, and will often form such a Comical Resemblance, in all probability the most eminent Caracaturers of these times will not be able to equal with Design, because their Ideas of Objects are so much more perfect than Childrens, that they will unavoidably introduce some kind of Drawing: for all the humorous Effects of the fashionable manner of Caracaturing chiefly depend on the surprise we are under at finding ourselves caught with any sort of Similitude in objects absolutely remote in their kind. Let it be observ'd the more remote in their Nature the greater is the Excellence of these Pieces, as a proof of this, I remember a famous Caracatura of a certain Italian Singer, that struck at first sight, which consisted only of a straight perpendicular stroke with a Dot over it. As to the term Outrè it is different from the foregoing, and signifies nothing more than the exaggerated likeness of a Figure, all the parts of which may be in other respects a perfect and true Picture of Nature. A Giant may be call'd a common Man Outrè. So any part as a Nose, or a Leg, made bigger than it ought to be, is that part Outrè. † which is all that is to be understood by this word, judiciously us'd to the prejudice of Character.

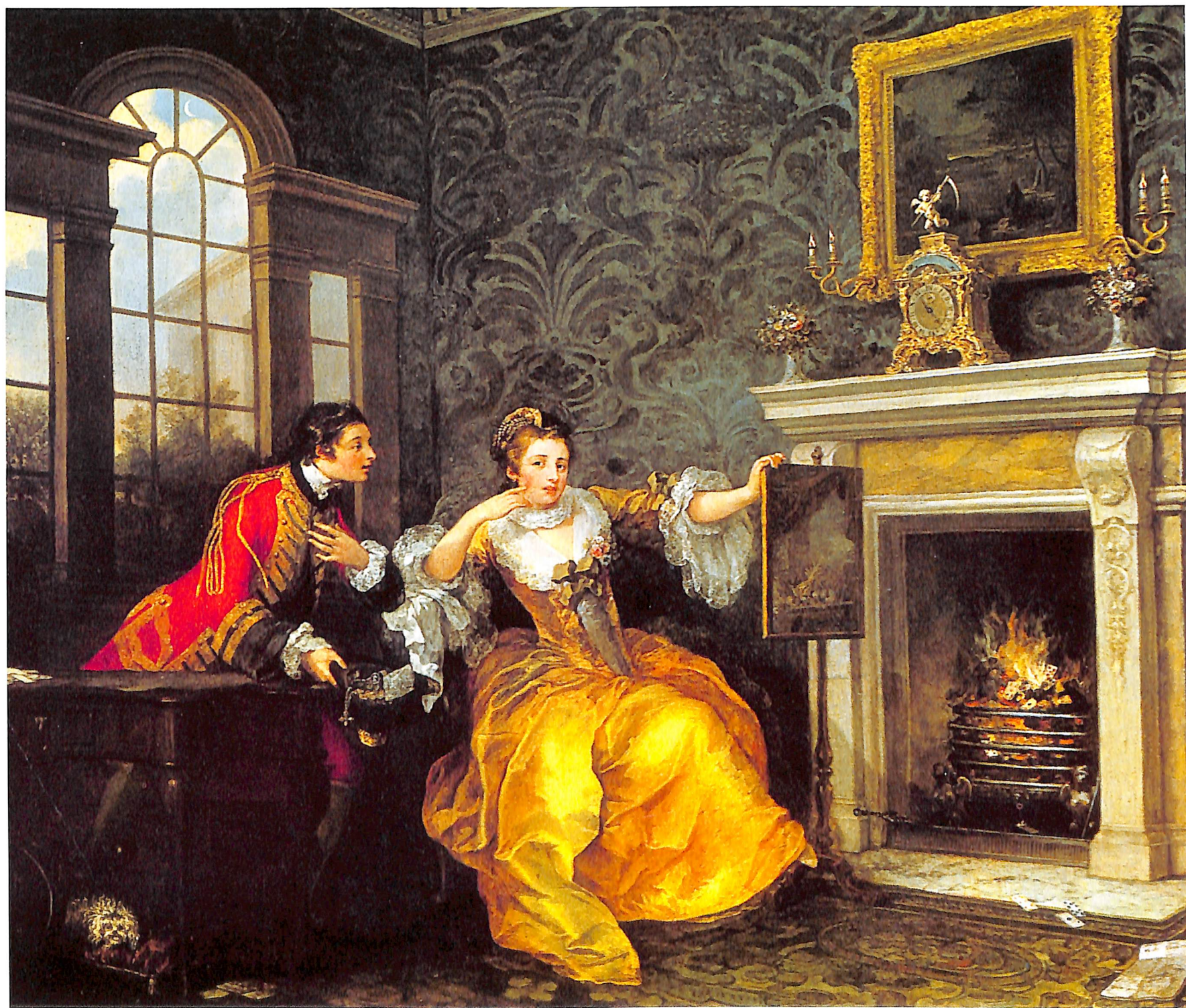
† See Essex's Analysis of Beauty, Chap.





لوحة ٣٠٨ أ. هوجارث: منصّة القضاء. متحف فيتز وليام





لوحة ٣٠٩. هوجارث: نهاية المقاومة أو رهان السيدة الأخير. متحف بافالو.





لوحة ٣١٠. هوجارث: الشاعر البائس. متحف برمنجهام







الفصل السادس  
نَحَتْ الْأَوْرُيِّي فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ



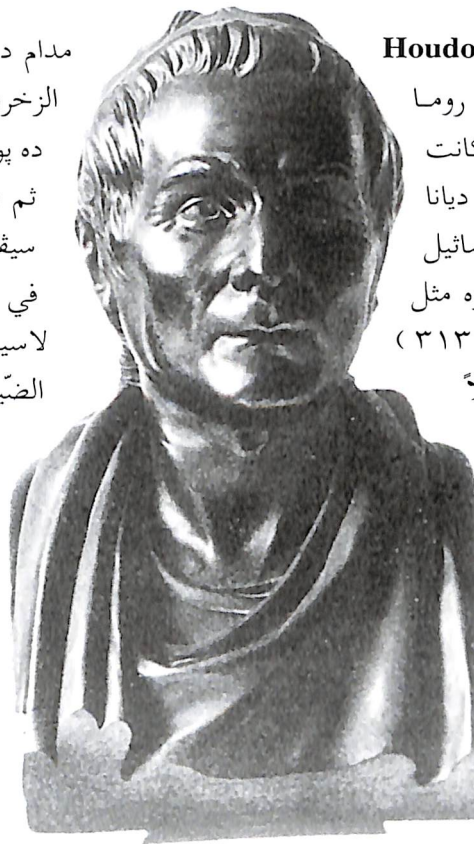
من بين المثّالين الفرنسيّين جان أنطوان أودون Houdon

( ١٧٤١ - ١٧٢٨ ) الذي أتم دراسته في روما بالأكاديمية الفرنسية ، واستغرقه علم التشريح فكانت له حوله دراسات مثيرة . وبعد عودته إلى باريس نحت تمثال « ديانا الصيّادة » ( لوحة ٣١١ أ ، ب ) ، كما عني عناية شديدة بالتماثيل النصفية التي أنجز منها قرابة أربعين تمثالاً لأشهر رجال عصره مثل فولتير ساخراً ( لوحة ٧ ، ٣١٢ ) و جان چاك روسو ( لوحة ٣١٣ ) والموسيقار جلوك وموليير وغيرهم ، وذلك بأسلوب واقعي مستغلاً

معارفه الغزيرة حول علم التشريح ، مستهدفاً التعبير السيكولوجي الصادق لتسجيل الشخصية متكاملة وفق ما تراه بصيرته . . وقد أتاحت له هذه الواقعية الاستسلام أحياناً لإغراءات طراز الروكوكو الذي كان يدغدغه بين آونة وأخرى ، لاسيما عند تناوله موضوعات الأطفال ( لوحة ٣١٤ ) ، غير أن الطراز الكلاسيكي المحدث لم يجتذبه إلا لماماً في أواخر حياته .

ومن المعروف أن أودون قد نحت بورتريهاً للرئيس الأمريكي بنجامين فرانكلين وتمثالاً لـ جورج واشنطن ( لوحة ٣١٥ ) ، كما أعدّ في عهد الثورة تماثيل نصفية للفاييت وميرابو ، ثم لنابليون على نهج أباطرة الرومان الأقدمين ، ممهداً الطريق للمنجزات الفنية البوناپرتية المكررة والمفتقرة إلى الابتكار والإبداع .

و كان الفنان إتيين موريس فالكونيه Falconet ( ١٧٩١ - ١٧٦٦ ) مثلاً ومنظراً في مجالات الفن بعد أن تتلمذ على يد الفنان لوموان . وكان أحد الفنانين المقربين إلى



لوحة ٣١٣. أودون: جان چاك روسو. متحف اللوفر

مدام ده بومبادور ، فإذا هي تعهد إليه بتنفيذ العديد من اللوحات الزخرفية ذات النقوش البارزة والتماثيل النصفية ، مثل بورتريه « مدام ده بومبادور في هيئة فينوس » المحفوظ بالناشونال جاليري بواشنطن ، ثم ما لبث أن وقع عليه اختيارها عام ١٧٥٧ ليكون مديراً لمصنع سيقر للپورسلين ، حيث شجّع استخدام العجينة الرقيقة Biscuit في إنتاج نماذج الپورسلين المحاكية للمنحوتات ذات الشهرة ، لاسيما تلك التي تتناول موضوعات الغزل وحفلات الترف في الضياع التي ينطوي عليها طراز الروكوكو ، مثل تمثال « كيوييد ربّ الحب يهدّد أحد ضحاياه » ( لوحة ٣١٦ أ ) ، وتمثال « الودّ والصدّ » ( لوحة ٣١٦ ب ) ، ولم يفته تشكيل

تماثيل منمنمة غاية في الرقة والبهجة والعذوبة . وقد عهدت إليه القيصرة كاترين الثانية بإعداد التمثال البرونزي « لبطرس الأكبر ممتطياً صهوة جواده » الموجود بسان بطرسبرج .

وتخصّص ميشيل - كلود

[كلوديون Clodion] ( ١٧٣٨ -

١٨١٤ ) في تشكيل التماثيل

المنمنمة من الرخام أو الفخار

( الطين المحروق Terra cota ) وفق

طراز الروكوكو مستلهماً رسوم الأواني الإغريقية والنقوش البارزة فوق أسطح التوابيت الرومانية . وقد كرّس معظم وقته وجهده لتلبية مطالب هواة الفن من ذوي النفوذ مثل الكونت دارتوا [ الوصيّ على العرش ] والكونتيسة دورساي وغيرهما ، فزوّدهم بلوحات زخرفية بديعة ومنحوتات بالغة الروعة والإغراء ، تناول فيها الموضوعات الأسطورية المثيرة الجذابة مثل لوحات « موكب عابدات باكخوس » ( لوحة ١١ ) ، وتمثال « إحدى عابدات باكخوس جالسة تداعب

طفلاً » ( لوحة ٣١٧ ) وتمثال « الحورية

والساتير » ( لوحة ٣١٨ ) ، فلقد كانت

للسرعة الفائقة التي يشكّل بها كلوديون

الصّلصال ما جعل من هذه المادة -



لوحة ٣١١ أ ، ب: أودون: ديانا الصيّادة. متحف اللوفر





لوحة ٣١٤. أودون: الطفلة آن آنج أودون.  
متحف اللوفر

لوحة ٣١٢. أودون: فولتير. متحف مونبلييه





لوحة ٣١٦. فالكونيه: كيوييد ربّ الحب يهدّد أحد ضحاياها





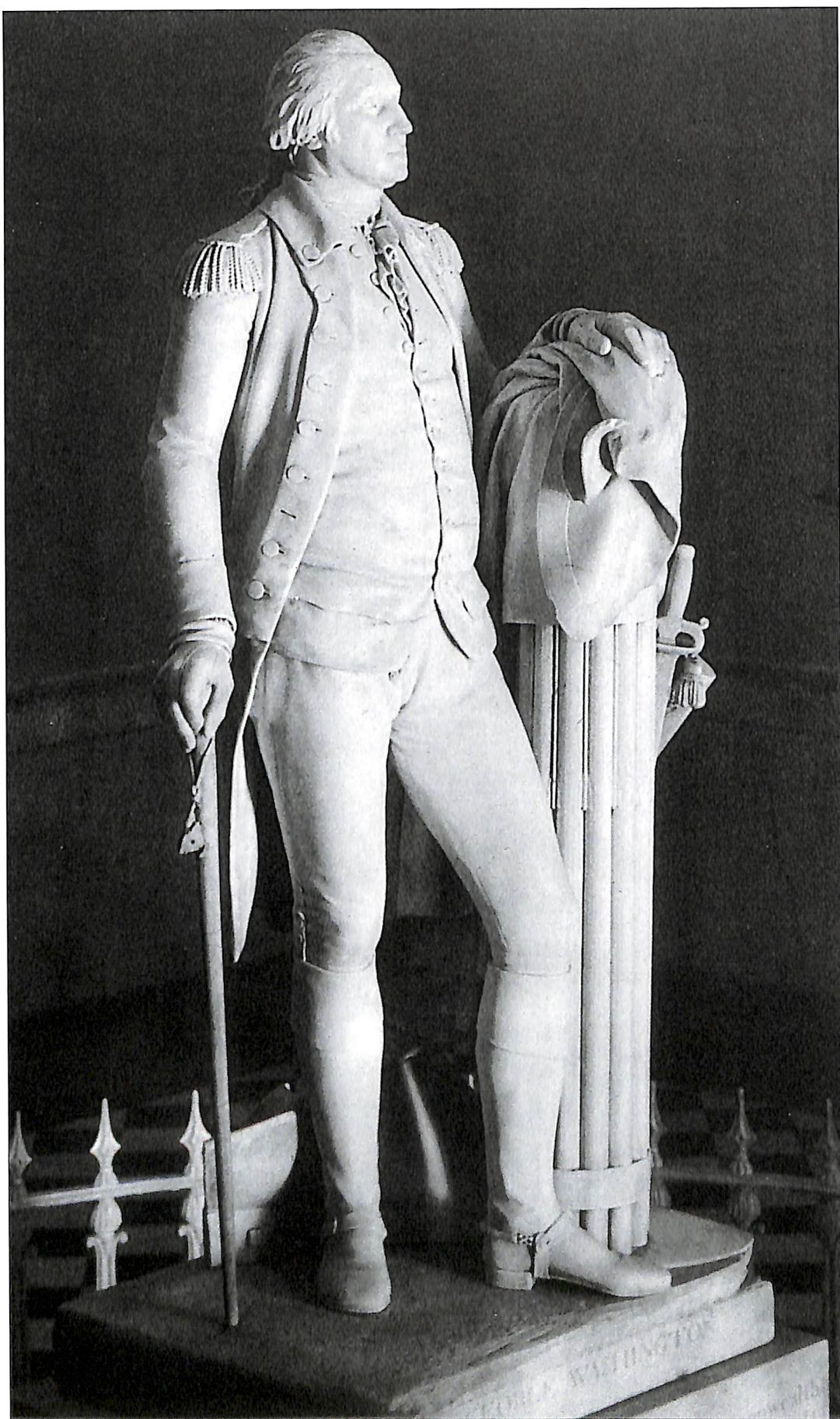
لوحة ٣١٦ ب. فالكونيه: الود والصد. كوينهاجن





لوحة ٣١٧. كلوديون: إحدى عابدات باكخوس جالسة تداعب طفلاً





لوحة ٣١٥. أودون: جورج واشنطن. مبنى الكابيتول. واشنطن





لوحة ٣٩٨. كلوديون: الحورية والساتير.  
متحف المتروبوليتان. نيويورك



في تشكيل مكاسر الثياب وأطوائها هو علامة مميّزة لطراز الروكوكو الألماني أراح به عن منحوتاته السمات الأكاديمية التقليدية . وهناك أيضاً المثال لورنزو ماتيليلي ( ١٦٨٢ - ١٧٨٤ ) الذي وُلد في إقليم تيسينو ثم انتقل إلى النمسا وألمانيا حيث التقى بمثالي الروكوكو الألمان فأخذ في تزيين الكنائس والقصور بتمائيله ( لوحة ٣٢٨ ) ، كما أسهم في تزيين أسقف ديرمُلك المطلّ على نهر الدانوب من الداخل بزخارفه الجصّية البديعة .

واحتشدت إيطاليا في مستهل القرن الثامن عشر بمدارس النحت المحلية دون أن تظهر بها منحوتات ذات شأن ، إذ لم يستطع معظمها التخلص من تأثير المثال برنيني العملاق الذي كبّلها بأشكال القرن السابع عشر الطنانة المتخمة ، ولم يفلت من هذا الإسار سوى مدينة البندقية وما حولها ، فقد ظهر فيها منذ مطلع القرن الثامن عشر جملة من النحاتين المهرة يتحدثون بلغة الروكوكو ، في طليعتهم **چيان ماريا موراليتو** ( ١٦٩٩ - ١٧٨١ ) الذي برع في تشكيل الشخص

من الطين المحروق « تيراكوتا » والتي

مازال قصر كا - رترونيكو

بالبنديقية يحتفظ

بمعظمها ، وهي منحوتات تتحلّى بتأثيرات لونية جذابة شائعة مستمدة من الحوار بين النقيضين : الضوء والظل ، وتتواشج فيها تقاليد القرن السابع عشر العريقة في البندقية مع طراز الروكوكو النمساوي ، وإليهما أضاف « الخيال المتوقّد » ، ذلك الوافد الجديد على فن التصوير آنذاك ، فأبدع من ذلك كله لغته التشكيلية الرشيقة المتميّزة ( لوحة ٢٤ ) .

لوحة ٣٢١. فرديناند دييتز : نافخة القرية. متحف فورتزبورج



كما أسلفت - وسيطاً مناسباً كل المناسبة لتسجيل الإيقاعات الخاطفة العابرة التي ينطوي عليها زخم الرقصات الباكخوسية الماجنة ، فإذا تمائيله المنمنمة ولوحاته ذوات النقوش البارزة تتجلّى فيها حسّية تفوق في صراحتها حسّية فن التصوير المعاصر له ، على حين لم تحظ منحوتاته ذوات الأحجام الكبيرة بمثل هذه الجاذبية الفريدة ، فجاءت فاترة .

أما المثالون الألمان فقد تحلّلوا مع مرور الأيام من تأثيرهم بالأسلوب الطاغى للفنان برنيني العملاق ، فإذا نجم الفنان **پرموزر ييزغ** في درسدن ( لوحات ٣١٩ أ ، ب ) ، كما ظهرت في بافاريا أشكال نحتية متجددة على أيدي نفر من المثالين أمثال **فرديناند دييتز** ( ١٧٠٨ -

١٧٧٧ ) الذي دانت له قصور مدينتي فورتزبورج وبامبرج بالعديد من المنحوتات الرائعة لاسيما ما جمّل بها حدائقهما ، مثل تمثال الربيع ( لوحة ٣٢٠ ) ونافخة القرية ( لوحة ٣٢١ ) ونافخ المزمار ( لوحة ٣٢٢ ) والهارليكان ( لوحة

٣٢٣ ) . ثم هناك التماثيل الخشبية الملونة التي يصعب إحصاؤها عدداً

للفنان **إجناس جونتير**

( ١٧٢٥ - ١٧٧٥ )

الذي **Ignaz Günther**

يعدّ بحق أستاذ فن

النحت في ألمانيا

وفق طراز الروكوكو بعذراواته ( لوحة

٣٢٣ ) ، وملائكته المحلّقين ( لوحة ٣٢٤ )

وشخصه الأسطورية ( لوحة ٣٢٥ ) ،

( ٣٢٦ ) ، ومنحوتاته الدينية ( لوحة ٣٢٧ )

وقديسيه المحوّمين وسط السحب المطلية

بالذهب أو الفضة ، فإذا الضوء يتوهّج

بانعكاساتها الوامضة داخل الكنائس والقصور .

وكان جونتير يقتصر أحياناً على اللون الأبيض

وحده في طلاء منحوتاته مع التذهيب الخفيف

متلاعباً بتقنية الإشراق والإظلام « كياروسكورو »

لتجسيد التعبير عمّا تكابده شخص منحوتاته من

معاناة . وما من شك في أن أسلوب جونتير الجذاب

لوحة ٣٢٢. فرديناند دييتز : نافخ المزمار. متحف فورتزبورج







لوحة ٣١٩ ب. بزموزر:  
الحريف. متحف درسدن



لوحة ٣٢٤. فرديناند ديترز: الهارليكان (نموذج  
خشي لشمال). متحف فكتوريا وألبرت بلندن



لوحة ٣١٩ أ. بزموزر: الصيف. متحف درسدن



لوحة ٣٢٨. لورنزو ماتيلي: النبي  
دانيال. متحف نورنبرج القومي



لوحة ٣٢٤. جونتر: ملاك يخلق (نموذج خشبي لشمال).  
متحف نورنبرج القومي

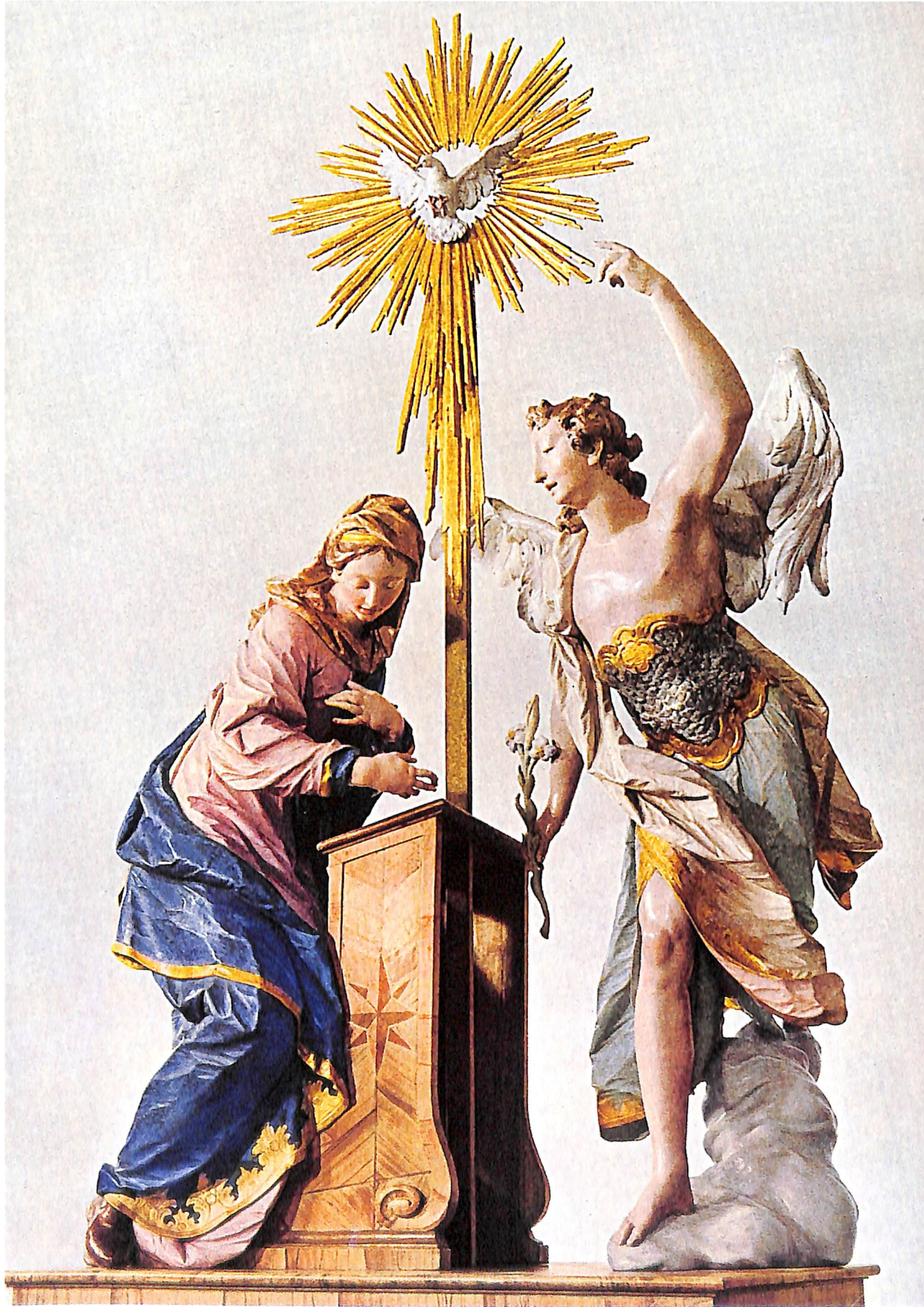




لوحة ٣٢٥. جونتر: بللونا

لوحة ٣٢٦. جونتر: كونيغونده





لوحة ٣٢٧. جونتر: البشارة.  
الملاك جبريل ومريم البتول



# الفصل السابع

## البورسلين الأوروبي خلال القرن الثامن عشر



## الپورسلین الأورپی خلال القرن الثامن عشر

یجد فی صنع دنان الخمر  
جمجمة الشاه بساق الفقیر

رأیت خزاناً رُحاه تدور  
كانت یخلط فی طیننا

\*\*\*

یضوئ کوب الخمر من طینة  
هل أقفرت نفسک من حرمة

مررت بالخراف فی ضحوة  
أوسعها دعاً فقلت له

رباعیات عمر الخيام . ترجمة أحمد رامي .



لوحة ٣٣٠. محاكاة للغضار الياباني طراز الفنان ساكايدا كاكيمون.  
مصنع شانتبي



لوحة ٣٢٩. مزهرية من الپورسلین ذات زخارف نباتية باللون الأزرق  
على أرضية بيضاء. إنتاج عصر أسرة منج بالصين. القرن ١٧.  
متحف الفن الإسلامي بالقاهرة

غيره لاسيما پورسلین أسرة منج الصيني ( لوحة ٣٢٩ ) أو الپورسلین الياباني ( لوحة ٣٣٠ ) ، حتى وإن بدت زخارفه أوربية طرازاً وموضوعاً . أما شخوص الپورسلین الأوربي فهي أوربية في اشتقاقها وروحها ، تواصل في معظم الأحيان تقاليد حفر البرونز المأثورة عن عصر الرينسانس والنحت الألماني في العاج والخشب ، فضلاً عن بعض استلهامات شرقية لاسيما خلال مراحلہ الأولى . وما من شك في أن تذوق جمال « پورسلین » كافة الشعوب والعهود والحقب يتطلب ذوقاً لثقافاً قادراً على هضم الاشتقاقات جميعاً واستيعابها ، فضلاً عن عقلية توفيقية انتقائية .

يدهش القارئ الغافل عن انتماء صناعة الخزف إلى مملكة الفنون الرفيعة عندما يطالع مقولة مؤرخ الفن المشهور هربرت ريد : « قبل أن يُصدر المرء حكماً على فن أمة من الأمم عليه بادئ ذي بدء أن يدرك ما تنطوي عليه خزفيّاته من رهاقة الحسّ ، فهي المعيار الأكيد للوصول إلي رأي محدّد بصدد هذا الفن . فالخزف فن متحرّر من أي قصد قائم على المحاكاة والتقليد ، وهو امتداد مجسّد لمخيّلة الفنان وقد اكتسب شكلاً باقياً على مدى الزمن » . والمعروف أن أغلب منتجات الپورسلین الأوربي مقتبس عن

قد



## خزف دلفت

يمكن تقسيم تطور آنية البورسلين في هولنده إلى مرحلتين أساسيتين : أولاهما مرحلة التأثير الإيطالي ، وثانيتهما مرحلة القرنين السابع عشر والثامن عشر التي استلهمت بورسلين الشرق الأقصى والفنون الخزفية الهولندية بصفة عامة . ففي ثلاثينات القرن السادس عشر وفد على مدينة أنفرس نفرٌ من الخزّافين الإيطاليين شاركوا في هذه الصناعة كان معظم إنتاجهم من البلاطات الخزفية مع قلة من المزهريات والأطباق إلى أن احتجب الطراز الإيطالي بعد شيوع الصيغ الخزفية الوافدة من الشرق الأقصى . وقد أخذ الهولنديون علي عاتقهم تزويد أوروبا بحاجتها من البورسلين الصيني والياباني بكميات هائلة ، وكانت القرصنة وسيلتهم إلى تلك الغاية ، يستولون بها على ما تحمله السفن البرتغالية الآتية من الشرق الأقصى محملة بتحف البورسلين ، ثم ما لبثوا أن فطنوا إلى أن أرباحهم ستتضاعف إذا ما أوفدوا سفنهم هم إلى الساحل الصيني ، وإذا بهم يحتكرون التجارة مع اليابان لمدة قرنين . ولم تكتف شركة الهند الشرقية الهولندية بتصدير البورسلين الصيني إلى أوروبا فحسب ، بل مضت تبعية لليابان أيضاً . ومع مرور الوقت أدت حاجة أوروبا المستعرة إلى آنية الشرق الأقصى إلى محركاتها ، وهو ما نهضت به مدينة دلفت ، فإذا هي تخاكي بورسلين أسرة منج<sup>(٤٢)</sup> الصيني وبورسلين الفنان الياباني ساكايدا كاكيون<sup>(٤٣)</sup> وغيره مع استخدام مادة الميناء القصديرية لطلائه .



لوحة ٣٣١. غضار دلفت. لوح مرسوم عليه منظر طبيعي (١٧٠٠). متحف فكتوريا وألبرت

ولعل أهم أسباب شهرة مدينة دلفت كمركز لصناعة البورسلين تعود إلى قربها من ميناء روتردام حيث تصل السفن المحملة بالبورسلين الصيني ، ثم إنشاء نقابة تضم خزّافي المدينة . ولم يظفر خزّافو دلفت بشهرتهم إلا حوالي عام ١٦٥٠ وبعد أن نقلت صناعة الجعة التي اشتهرت بها مدينة دلفت مركزها إلى موقع آخر . ولما كان فن تصوير « الحياة اليومية » فناً هولندياً صميماً – كما سبق القول – فقد انبرى خزّافو دلفت يصوّرون علي أوانيهم مشاهد طبيعية من الريف والمدن ( لوحة ٣٣١ ) وأخرى تمثل فضول السنة وصيد الحيتان وسمك الرنجة إلى غير ذلك .

وكانت معظم زخارف خزف دلفت باللون الأزرق محاكاة للمرحلة الأخيرة من طراز منج الصيني ، فإذا المحاكاة تصل أحياناً إلى حد يصعب معه التمييز بينهما . وعلى حين استخدم الخزّافون الهولنديون مشاهد الكتاب المقدس فوق الأطباق والأواني والبلاطات والألواح فقد ندر تصوير الموضوعات الميثولوجية . ولما كان الشعب الهولندي شديد الولع بالموسيقى فقد زحرت أطباق دلفت المخصصة للحلوى بزخارف النوتات الموسيقية وعبارات الإنشاد المصاحبة لها ، حتى يستعين بها الحضور على العزف والغناء بعد انتهاء الوجبات . كذلك استخدم الخزّافون شعارات الرنوك<sup>(٤٤)</sup> المختلفة وبعض پورترتية الحكام مثل پورترتية وليام أورانج في تزن منتجاتهم ، كما استلهموا العديد من أعمال المصوّرين المشهورين مثل هونثورست وبرويجل ، لاسيما المناظر الطبيعية .

## الخزف الألماني

قبل أن يشرع يوهان فريدريش بؤتجر Böttger في التعاون مع النبيل إيرينفريد فالترون تشيرنهاوزن Tschirnhausen لاكتشاف المكونات الأساسية للغضار [البورسلين] الصيني بعشرات السنين كانت السفن الوافدة من الصين إلى أوروبا تحمل البورسلين الصيني والياباني ضمن حمولاتها . وكان بلاط أوغسطس القوي أميرسكسونيا وملك بولندا في الوقت نفسه يولي بورسلين الشرق الأقصى اهتماماً بالغاً أضرب بخزانة الإمارة ، فإذا النبيل تشيرنهاوزن – الذي كان كيميائياً – ضليعاً يصف الصين ساخراً بأنها الدولة التي تستنزف ميزانية سكسونيا ، حتى يُقال إن أوغسطس قد وهب ملك بروسيا كتيبة كاملة العدة من الفرسان نظير ثمانية وأربعين مزهرية من البورسلين الصيني ! وكان ملوك ألمانيا وأمرؤها يتنافسون فيما بينهم علي اقتناء أفضل هذه التحف ، لاسيما ما كان منها من طراز منج ذي اللونين الأبيض والأزرق الذي كان الخزّافون الهولنديون أول من حاكوه – كما قدّمت – ، فصنعوا في دلفت آنية والواحاً خزفية مطلية بطلاء زجاجي قصديري أطلق عليها منذ البداية « خزف دلفت » . وما لبثت ساكسونيا أن أقامت أول مصنع لإنتاج الخزف المشابه لخزف دلفت إلا أن إنتاجه افتقر إلى الشفافية التي هي أرقى خصائص البورسلين الرقيق



السُّمك . ولما كان الأوروبيون الذواقَة يتطلعون إلى هذا النوع الشَّقاف فقد انطلق تشيرنهاوزن يُجري تجاربه في هذا السبيل عام ١٦٩٤ إلى أن التقى بوجتر الذي كان مشغولاً باكتشاف طريقة استخراج معدن الذهب من المعادن الرخيصة وصولاً إلى « حجر الفلاسفة » بتشجيع فردريك الأكبر ملك بروسيا وتمويله . وبعد أن صرف تسعة عشر عاماً في محاولته تلك دون جدوى فرّ من برلين إلى سكسونيا حيث أوغسطس الذي زوّده بما كان يحتاجه للوصول إلى استخراج الذهب ، وعندما خابت آماله وحاول الهرب مرة أخرى اعتُقل وأودع بين يدي تشيرنهاوزن لمعاونته في بحوثه حول صناعة البورسلين الذي كان يراه دون طموحاته العلمية . واستمر بوجتر بعد وفاة تشيرنهاوزن عام ١٧٠٨ يواصل تجاربه في البحث عن طِفْلٍ أبيض مناسب يظل محتفظاً بلونه بعد حرّقه إلى أن نال بغيته وتوصّل إلى أولى نماذج البورسلين الأبيض المطفأ الذي استطاع تزجيجه في العام التالي . وهكذا أنشئ في عام ١٧١٠ أول مصنع لإنتاج البورسلين في مايسين Meissen بالقرب من درسدن تحت اسم « مصنع سكسونيا الملكي لصناعة البورسلين » . وما لبث سرّ عجينة التزجيح أن تسرّب إلى فيينا ثم إلى البندقية ، فظهرت كثرة من مصانع الغضار علي غرار مصنع مايسين ، إذ لم يكن معقولاً أن يظل الاحتفاظ بسرّ هذا الاكتشاف طويلاً . وسرعان ما أقام كل أمير وحاكم مصنعه الخاص بإنتاج الخزف ، وأصبح لكل مصنع طرازه ونمطه المميّز . وكانت أولى الزخارف فوق بورسلين مايسين من ألوان الميناء التي تشمل الوردى والأحمر الضارب إلى البنّي والفيروزي ، ثم ما لبث بوجتر أن وفّق عام ١٧٢٥ إلى تزجيح البورسلين بالعديد من ألوان الميناء بدءاً بالأزرق المرسوم تحت الطلاء الزجاجي ، كما استخدم

التذهيب والتفضيض في رسم الزخارف ، وإن تأكدت الفضة في أغلب الأحوال متحوّلة إلى اللون الأسود ، كما أضاف الزخارف البارزة من أوراق الأكانثا مع طلاء لازوردي كلونٍ أساسي للخلفيات .

وبعد وفاة بوجتر عام ١٧١٩ أصبح مستقبل المصنع في كفة الميزان ، ومرة أخرى تدخل أوغسطس أمير سكسونيا لبعث الحياة فيه من جديد مما أسفر عن ازدهار دام حتى عام ١٧٥٧ ، فكانت أعظم حقبة في تاريخ مصنع مايسين .

وفي عام ١٧٣١ ، تولى يوهان يواكيم كاندلر Kändler

العظيم مسؤولية المصنع فبلغ بمستوى إنتاجه ذروة الجمال والإتقان من خلال النماذج المحاكية للطرازين الصيني والياباني المزخرفة وفق أساليب الشرق الأقصى ، أعدّها المصنع بأعداد وفيرة لتزيين القصر الياباني الذي اشتراه أوغسطس لعرض مجموعته من البورسلين . كما خرجت من هذا المصنع مجموعة بديعة من تماثيل الشخصيات الصينية ومعابد الباجودا وخرافي الحيوان ، فضلاً عن رسوم المشاهد الطبيعية ومناظر الموانيء .

كان ظهور كاندلر عام ١٧٣١ نقطة تحوّل فاصلة في صناعة البورسلين الأوروبي ، إذ إليه يعود الفضل في إنتاج نماذج ضخمة للطير والحيوان يربو ارتفاع بعضها عن المتر لتزيين القصر الياباني ، يأتي في مقدّمتها ديكه الشهير . غير أن تكاليف إنتاج هذه النماذج الضخمة كانت باهظة ، ومن ثم استدار كاندلر نحو الأشكال الصغيرة التي أذاعت شهرة هذا المثلّ العبقري الشاب ، الذي غدا بلا نزاع أعظم مجسّمي شخص البورسلين شأنًا ، يليه فرانز أنطون بوستيللي Bustelli المسؤول عن مصنع البورسلين في نيمفنبورج . ويقدر مؤرخو الفن عدد النماذج التي ابتدعها كاندلر بما ينوف عن الألف ، وتكاد أعماله تنضوي تحت راية طراز الباروك ، وإن جاءت بعض أعماله الأخيرة تحمل سمات طراز الروكوكو الذي لم يكن بطبيعته ومزاجه يميل إليه كثيراً . وتميّر كاندلر بتنوّع موضوعاته ، فتارة يصوّر أفراد البلاط مسجلاً سلوكهم وتقاليدهم ، وكذا أفراد المجتمع رجالاً ونساءً بتنوّراتهن المنتفخة وهم ينعمون بلقاءاتهم الغرامية ( لوحة ٣٣٢ ) ، وتارة أخرى يصوّر أفراد الطبقة الدنيا من الحرفيّين والنجارين والمزارعين ، والشخصيات النمطية في فرق الكوميديا دلّاتي ( لوحة ٣٣٣ ) . هذا إلى نماذجه الصينية جرياً وراء تيار « الشينوازي » الشائع وقتئذ ، ولاسيما ما وصله من صور لهذا التيار المنقّدة بطريقة الحفر للفنان المصوّر بوشيه . كذلك قدّم كاندلر نماذج لشخص هندية ( لوحة ٣٣٤ ) وتركّية بأزيائهم القومية ، وعددًا لا يُحصى من الموسيقيين والباعة الجائلين والطير والحيوان والرعاة والصيادين وأبوللو وأرباب الأوليمپوس وربّات الفن وتجسيدات عناصر الطبيعة ، خرجت جميعاً من مصنع مايسين بأعداد متزايدة لتتلقّفها مصانع البورسلين في أنحاء أوربا ولاسيما مصنع تشلسي بإنجلترا ، فتحاكيها مع مراعاة إدخال بعض التعديل .

وبالإضافة إلى نماذج الشخصيات قدّم كاندلر أطقماً للمائدة في أنماط جديدة أهمها طاقم « البجعة » الذي أعدّه خصيصاً للكونت برول Brül الذواقَة عام ١٧٤٠ ، وكان أول طاقم ينتجه المصنع من طراز الروكوكو حيث تنتصب علي جوانب السلطانيات أشكال تمثّل البجع والدلافين وحوريات المياه إلى حدّ لم يُعدّ معه على أسطحها مكان لتطبيق الزخارف الملونة باستثناء تجميل أبدانها بطلاء الميناء . وهكذا ظل مصنع مايسين ما بين عام ١٧٣٣ و١٧٦٣ رائداً للذوق الرفيع في مجال البورسلين الأوروبي ، كما نشأت بينه وبين تركيا علاقات تجارية واسعة منذ عام ١٧٢٠ أخذت في التوسّع والاضطراد . ومن الاستحالة بمكان في المساحة المتاحة لتناول هذا الموضوع حصر كافة أنواع زخارف مصنع مايسين ، وما طرأ عليها من



لوحة ٣٣٣. كاندلر: الهارليكان.  
متحف نورنبرج القومي. مصنع مايسين





لوحة ٣٣٢. كاندلر: عاشقان في زى إسباني. مصنع مايسين. متحف درسدن

تطوّر . ففي عام ١٧٤٠ استبدلت بألوان دلفت الزرقاء رسوم الزهور الألمانية المعروفة باسم Deutsche Blumen بألوانها الطبيعية ، كما ظهرت لأول مرة براعم الزهور الدقيقة والحشرات الصغيرة المقصود بها حجب أخطاء التزجيج ، ثم المشاهد المحاكية للمناظر الرعوية المتقنة للمصورين الفرنسيين قاتو ولانكريه محاطة بأطر مذهبة ، وكذا المشاهد الأسطورية المقتبسة عن المصور بوشيه في عام ١٧٥٥ . وظهرت أيضاً الأرضيات الملونة وإن لم تحظ بالاهتمام نفسه الذي صادفته في مصنع سيفر الفرنسي الذي تفرّد بلونه « الأزرق الملوحي bleu de roi » والذي حاول مصنع مايسين محاكاته دون أن تكمل محاولاته بالنجاح . أما القوالب البارزة والمحفورة لإنتاج الخزاف المضافة فظهرت في صيغ السلال علي حواف الأطباق ، ولم تلبث أن بلغت ذروتها من الإتقان والجمال بتأثير طراز الروكوكو ، فأضيفت حليات الزهور واللفائف البارزة حول الدوارق وآنية الشاي والقهوة . وفي عام ١٧٤٠ ظهرت بدعة أطقم المائدة ، وخاصة السلطانيات في أشكال الحيوان والخضروات التي سرعان ما قلدها مصنع تشلسي . كما انتقلت زخارف قشر السمك المقتبسة عن النماذج الصينية ، وخزف إزنيك التركي ، وخزف مايوليكا الإسباني بدورها إلى مصانع الخزف في دورتشستر بإنجلترا ، غير أن احتلال فردريك الأكبر لدرسدن وضع نهاية لزعامه مصنع مايسين في مجال صناعة البورسلين الأوروبي .

وعندما شرع مصنع مايسين في محاولة استرداد مركز الصدارة الذي فقده كان طراز لويس السادس عشر الكلاسيكي المحدث قد بدأ في البروز بفرنسا . ومع ذلك مضى مصنع مايسين في تقديم أساليبه المبتكرة مثل الحواف ذات الزخارف الفسيفسائية المتعددة الألوان ، كما أضاف رسوم ولدان الحب وأكاليل الزهور والطيور وخاصة ما هو غريب عجيب منها .

وثمة مصنع آخر للبورسلين أقيم في نيمفنبورج بالقرب من ميونخ في بافاريا ، اشتهر ما بين عام ١٧٢٣ و ١٧٦٣ بفضل الفنان فرانز أنطون بوستللي من مواليد لو كارنو ، والذي تسترعي انتباهنا تلك المشاكلة بين أعماله وبين مشغولات الحفر على الخشب البافارية خلال مرحلة الروكوكو . وما من شك في أنه تفوّق على معظم المثاليين مجسّمي

لوحة ٣٣٦. بوستللي: عاشقان. مصنع نيمفنبورج



البورسلين المعاصرين له ، حيث تتجلى في فنه رهافة الحس والحيوية الرفافة فضلاً عن الأناقة ، كما كان له حس قوي بالدراما حتى عدت أعماله التي تمت إلى المسرح بصلة أعظمها شأنًا . وثمة أشكال عديدة استوحاها من واقع الحياة مثل تمثال « جوليا » ( لوحة ٣٣٥ ) وتمثال « العاشقان » ( لوحة ٣٣٦ ) ، ويمثل بعضها الآخر الشخصيات النمطية للملهة المرتجلة مثل ميزتينو وسكاراموش وپولتشنيللا وآركينو [ الهارليكان ] و كولومبينا وبييرو وغيرهم ، الذين زودوا بوستللي بموضوعات نماذجه الرشيقة الآسرة . وكانت أشكال هذه الخزفيات جميعاً تعبّر أصدق تعبير عن عالم الروكوكو الشعاري المبهج . وإذا كان فن صناعة البورسلين الأوروبي قد عثر على أفضل تعبير عنه في طراز الروكوكو ، فإن طراز الروكوكو قد عثر بدوره في أعمال بوستللي على أفضل تعبير عنه . وليس من المبالغة القول بأن شهرة مصنع نيمفنبورج تقوم أساساً على أعمال هذا الفنان الذي حجبت شهرته شهرة غيره من الفنانين بما فيهم كاندلر نفسه .





لوحة ٣٣٥. بوسيللي: جوليا. مصنع نيمفنبورج



لوحة ٣٣٤. كاندلر: شخصية من مالابار  
(على الساحل الجنوبي الغربي من دكا بالهند).  
مصنع مايسين



## الپورسلین الإيطالی

عُرف الپورسلین الصینی فی أوروبا خلال القرن السادس عشر ، وفي عام ١٥٧٥ ظهر نوع من الغضار الصناعی فی فلورنسا تحت رعاية فرنسكو ماريا ده مديتشي دوق توسكانیا أطلق علیه اسم « پورسلین مديتشي » ( لوحة ٣٣٧ ) ويقال إن خزافاً فارسياً قد شارك فی إنتاجه ، ودلیل ذلك وجود بعض الصیغ الزخرفیة الفارسیة علی أسطحه . وكافة أشكال « پورسلین مديتشي » مقتبسة عن الپورسلین الصینی والخزف الفارسی وخزف مايوليكا<sup>(٤٥)</sup> الإسباني ، حتی بلغ الأمر أن تجمعت سمات كافة هذه الطرز فی هذا النمط من الپورسلین ( لوحة ٣٣٨ ) . وثمة ما یرجح أيضاً نشأة صناعة الپورسلین فی مدينة البندقیة مع نهاية القرن الخامس عشر ، فلا یفوتنا أن مورانو كانت مركزاً هاماً لصناعة الزجاج العادي والزجاج الأبيض المعتم الذي یضاف إليه أكسید الرصاص . وكما ارتفع شأن فن صناعة الپورسلین فی الدول الناطقة بالألمانیة والفرنسیة ، فقد بلغ بالمثّل مكانة هامة فی إيطاليا . وإذا كان الذوق الألماني قد سيطر فی مبدأ الأمر علی هذه الصناعة فی إيطاليا إلا أنها سرعان ما استعادت استقلالیتها واستردّت هویتها علی يد الفنان كوتزي Cotzi الذي مازلنا حتی اليوم نستمتع بما تمخّضت عنه عبقریته فی فن صناعة أطقم الموائد والشاي والتمائیل الصغیرة وأشكاله

المحاکیة للصیغ الصینیة فی قصر كا - رتزونيكو بالبندقیة . وما تزال مصانع مورانو الشهیرة تحتل مكانتها العالیة السامقة فی مجال تشكیل الپورسلین والبللور الذي تألق بما رُصّع به من زخارف الأحجار الكریمة والعقیق الأبيض والكوارتز المرقّش ( لوحة ٣٣٩ ، ٣٤٠ ) ، هذا إلى ازدهار صناعة الپورسلین خلال القرن الثامن عشر فی مصنع كاپودي مونتي بنابلی ( لوحة ٣٤١ ) .



لوحة ٣٣٧ . پورسلین مديتشي : قارورة . متحف فيكتوريا وألبرت



لوحة ٣٣٨ . پورسلین إيطالی مقتبس عن خزف مايوليكا : طبق مرسوم علیه مشهد ديني . فلورنسا

## الپورسلین النمساوي

وكانت فيينا ثانية الدول الأورپیة المعنیة بصناعة الپورسلین الصُّلب ابتداء من عام ١٧١٦ علی يد صمویل ستولزل Stölzel الذي تعاون من قبل مع بوتجر فی مصنع مايسين حين كان مشرفاً علی فُرن الحرق ، ويقال إن النمساويين قد رشوا ستولزل بمبلغ ضخم كي یفضي إلیهم بسرّ عجينة مايسين . وقد ارتفع شأن مصنع فيينا بعد أن تولّت الدولة الإشراف علیه ما بین عامي ١٧٤٤ و ١٧٨٤ ، وكان معظم إنتاجه من طراز الروكوكو ، مثل السیّدات ذوات التّنورات المتنفخة والشخص الكلاسیکیة الأسطوریة والأقزام والموسیقیين ، كما نال التحوير لفائف الروكوكو الزخرفیة فإذا هی تظهر مرسومة لا مجسّمة ، وفي أغلب الأحوال كان المصنع النمساوي یحاكي موضوعات زخارف مايسين الشهیرة .





لوحة ٣٤١. بائع أواني البورسلين. مصنع كابو ديمومونتي  
(١٧٥٠) متحف نابلي القومي للبورسلين



لوحة ٣٤٠. إبريق من الزجاج. البندقية. نهاية  
القرن ١٦. متحف فيكتوريا وألبرت



لوحة ٣٣٩. كأس من الزجاج. البندقية. نهاية القرن ١٥. متحف فيكتوريا وألبرت



## الپورسلین الفرنسي

توقفت فلورنسا عن إنتاج پورسلین مديتشي بعد عام ١٥٨٧ ، ولم نعد نسمع عن الپورسلین الأوربي حتى عام ١٦٦٤ حين منح لويس الرابع عشر - الذي كان بدوره شغوفاً باقتناء آنية الشرق الأقصى - حق احتكار صناعة الخزف لمدة خمسين عاماً لكلود رفران الباريسي مستورد الخزف من هولندا .

وفي ضاحية سان كلو القريبة من قصر فرساي ، كان ثمة مصنع للخزف المزجج Faïence منذ عام ١٦٦٠ يديره من يدعى شيكانو Chicannau الذي توصل إلى إنتاج نوع من الپورسلین الرقيق ، وكان الپورسلین الفرنسي يتشكّل حتى عام ١٧٧٠ من العجائن الرقيقة [ أو الهشة ] Pâte tendre ، وهي العجينة التي يسهل كسرها بعد الحرق . ونشأت هنا وهناك مصانع أخرى ، مثل مصنع فانسین لإنتاج الپورسلین الفرنسي الذي ظهر في عام ١٧٤٠ وعُرض إنتاجه للبيع لأول مرة ، واستمر إنتاجه بعد ذلك تحت إدارات متعددة حتى آل إلى مصنع سيشر عام ١٧٥٦ ليُدْمَغ إنتاجه بالعلامة الملكية المميّزة L's ، كما أُتبع نظام تسجيل تاريخ الإنتاج بالحروف الأبجدية التي توضع داخل المونوجرام الملكي [ الشعار المركّب من الأحرف الأولى لاسم شخص ] ، فيرمز حرف A إلى عام ١٧٥٣ على سبيل المثال وحرف B لإنتاج عام ١٧٥٤ .

وفي عام ١٧٥٣ أُطلق عليّ المصنع اسم « المصنع الملكي للپورسلین » . وترجع الأهمية التي ظفر بها هذا المصنع إلى اهتمام جين أنطوانيت « المركيزة ده پومبادور » المولودة سنة ١٧٢١ من أصل متواضع ، فإذا بها تغدو عشيقة للملك حوالي عام ١٧٤٠ . وكانت أمها ابنة الجزار ذات جمال خارق أتاح لها أن تعقد صداقات مفيدة خاصة بمن يدعى ديتورنيم Detournehem الذي زوّد جين أنطوانيت بزواج مناسب . وكان لاهتمام ديتورنيم بتربيتها أثر كبير فيما نالته من تثقيف راق مهّد لها السبيل للانخراط في صفوف الأدباء والفنانين والفلاسفة ، لكنها تجنّبت أية علاقة غرامية ، محتفظةً بهذه الخصوصية للملك وحده . وما لبثت أن انتقلت في سنة ١٧٤٥ للإقامة في قصر فرساي ، واشترى العشيق الملكي لها ضيعة پومبادور ، وسرعان ما أصبحت راعية للآداب والفنون وأحاطت نفسها بحاشية رفيعة المستوى ضمّت فولتير و كيناي Quesnay وبوشيه وفراجونار وجروز وغيرهم على نحو ما أسلفت . وقادها تطلّعها إلى الحياة المرفهة إلى الاهتمام بالفنون الزخرفية فأولت عنايتها أول الأمر مصنع « فانسین » ثم مصنع « سيشر » . وكانت تمتلك نصيباً من رأس مال المصنّعين ، ربما أهديا إليها نظير ما قدّمته من خدمات مشوّقة ، وأثر عنها قولها : « مَنْ يَمْتَلِك من المال ما يكفي لشراء هذا الپورسلین دون أن يُقدّم ، فهو مواطن متخلّف » . وباعتبارها كانت زعيمة « المؤضة » في البلاط فلنا أن نتخيّل مدى نفوذها في إدارة مصنع الپورسلین وتأثيرها على تطوّر الفني . ويروي خصمها اللدود المركيز دارجانسون D'Argenson أنها أعدّت للملك ذات يوم في

منتصف الشتاء حديقة زاخرة بزهور الربيع والصيف من الپورسلین في قصرها « بلّ فو Bellvue » صار تنسيقها بحيث يستحيل تمييزها عن الزهور الطبيعية . وبعد وفاة المركيزة عام ١٧٦٤ ظل أثرها قائماً حتى أُطلق اسمها على أرضية وردية اللون Rose Pompadour توصل إليها كيميائيّو المصنع عام ١٧٥٧ . وما لبث هذا اللون أن أُطلق عليه في إنجلترا - لسبب مجهول - اسم الكونتيسة دو باري Du Barry التي خلفت مدام ده پومبادور في عام ١٧٦٩ عشيقة للملك فرنسا . ولم تبخل مدام دو باري عليّ المصنع برعايتها التي لم تدم طويلاً ، ومن ثم لم تخلّف أثراً يذكر .

وكان العمل قد بدأ في عام ١٧٥٣ في تشييد مبنى مصنع سيشر بالقرب من قصر بلّ فو مقرّ مدام ده پومبادور واكتمل البناء عام ١٧٥٦ ، غير أن المصنع أسفر عن خسائر مالية كبيرة نظراً لسوء تصميمه المعماري ، الأمر الذي حدا بالملك إلى أن يتولّى رعايته بنفسه ، فمضى منذ عام ١٧٥٧ يمنحه الإعانة تلو الإعانة ، مما ترتّب عليه حرج موقف أفراد البلاط ، فكلما زاد شراؤهم للپورسلین مجاملةً للملك بُغية الفوز برضائه قلّت خسائره ، وكان كلاهما - الملك وعشيّقه - دؤوبين عليّ الضغط على المتردّدين لشراء إنتاج مصنع الپورسلین . ومنذ أن غدا المصنع ملكية خاصة للملك تقاطرت المراسيم الملكية التي تتعارض مع مصالح منتجي الپورسلین الآخرين فضلاً عن التعسف في تطبيقها ، ثم عاد الملك إليّ التصريح بإنتاج الپورسلین في غير مصنعه عام ١٧٦٦ بشرط طلائه إما باللون الأزرق أو بلون واحد من عدّة درجات en camaieu ، على حين اقتصر التذهيب على إنتاج المصنع الملكي وحده ، وكذلك إنتاج التماثيل سواء المزجج منها أو غير المزجج . وفي تلك الآونة تم الوصول إلى صناعة الپورسلین ذي العجينة الصلبة Pâte dure التي بدأ استخدامها منذ عام ١٧٧٠ ، وهي العجينة التي لا يسهل كسرها بعد الحرق . وظل استخدام العجنتين الرقيقة والصلبة معاً وإن تصدرت العجينة الصلبة الإنتاج ، وهي وإن كانت لها ميزات صناعية إلا أنها كانت أدنى مرتبة من الناحية الفنية ( لوحات ٣٤٢ ، ٣٤٣ ، ٣٤٤ ) .

وفي عام ١٧٧٤ ارتقى لويس السادس عشر عرش فرنسا وإذا التغييرات الفنية تلوح في الأفق ( لوحة ٣٤٥ ) . وصادف المصنع في عام ١٧٨٦ موقفاً عسيراً بعد أن أخذ الإقبال على شراء الپورسلین يفتر يوماً بعد يوم بينما تزداد حالة البلاد سوءاً . وفي سنة ١٧٨٩ خفّض المصنع أجور عمّاله مما دفع بعضهم إلى الانتقال للعمل في المصانع الأخرى ، كما اضطر الملك إلى إسعاف المصنع بجرعات مالية تعينه على مواصلة الإنتاج . وعندما تولّى بوناپرت السلطة فيما بعد حرّر صناعة الپورسلین الفرنسية من القيود التي كانت تكبلها ، ومن ثم أصبح لزاماً على مصنع سيشر مواجهة المنافسة الحرة . وفي ظل حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ولوي فيليب نما إنتاج الپورسلین كيفاً وكماً ، وأبتكرت ألوان جديدة ، كما ظهرت خلال هذه الحقبة تقنية جديدة في صناعة الپورسلین هي العجينة فوق العجينة Pâte sur Pâte ، وهي العجينة التي تشكّل بروزاً ناتقاً فوق العجينة الأصلية ، وسرعان ما تلقّفها مصنع مينتون Minton في إنجلترا .





لوحة ٣٤٣. مشهد التبع. من اليورسلين الأبيض المطلي بالمينا المونة المزججة، حيث تبدو فتاة جالسة إلى جوار نخلة تحيط بها نباتات خضراء مستندة إلى جرة وبجانها سحلية، ويرتكز المشهد فوق قاعدة برونزية مذهبة (١٧٥٦). مصنع سيفر - فانسين



لوحة ٣٤٩. ساعة يغتلبها شخص شرقي. مصنع ليموج



لوحة ٣٤٧. سلطانية حساء مزخرفة بجدران لولبية مذهبة يعلو غطاءها مُمسك على شكل برعم زهرة مخور، والمقبضان على شكل طائر البجع. مصنع ليموج. مجموعة خاصة.





لوحة ٣٤٢. قنينة عطور  
مكوّنة من وعاء من  
الپورسلین الصيني المزجج  
باللونين الأزرق والذهبي.  
وتتركز القنينة على صخرة  
من البرونز المذهب. ومن  
المعروف أن الپورسلین  
الصيني هو الوحيد الذي  
يستقبل التركيبات المطعمة.  
النصف الأول من القرن  
١٨. مصنع سيفر





لوحة ٣٤٤. سلة زهور من البورسلين الرقيق.  
(١٧٥٢). مصنع فانسين. متحف سيفر



لوحة ٣٤٦. شخص صيني الملامح يحمل مزهرية من البورسلين الرقيق. نهاية القرن ١٧ مصنع شانتني. متحف لندن.



لوحة ٣٤٥. سلطانية حساء وصينية من البورسلين، أهداهما لويس ١٦ إلى صهره إمبراطور النمسا. من العجينة الصلبة، وعليها زخارف مبتكرة محلاة بالذهب (١٧٧٧). متحف سيفر





لوحة ٣٥١. فازه على شكل قرن رخاء ينتهي من أسفل برأس خنزير برّي. ويستند القرن على أسطوانة حلزونية على حين يرتكز رأس الخنزير والأسطوانة الحلزونية فوق قاعدة مستطيلة ذات تذهيب مُطْفَأ. وعلى كل جانب من جانبي القاعدة زخارف من النقش البارز الأبيض تمثل أحد ولدان الحب مستلقياً فوق «سرير - أرجوحة». وزُيّن منتصف قرن الرخاء بشريط عريض أزرق مطفاً تجملّه زخارف مذهبة. مصنع ليموج. متحف آدريان دو بوشيه.





لوحة ٣٥٠. أحد ولدان الحب يتوسط محبرتين. مصنع ليموج  
متحف آدريان دو بوشيه. ليموج

لوحة ٣٤٨. صينية من البورسلين، يتوسطها مشهد مصور بدقة متناهية وبراعة فائقة، بألوان متعددة مع التذهيب. فرى أميراً وأميرة جالسين على أريكة فوق قاعدة من الرخام تحمل شعار الأسرة المالكة. وإلى اليسار أسقف بصحبة سيدة، يقدم طفلاً وليداً ما يلبث الأمير أن يسكب فوقه محتويات قرن الرخاء، على حين تقبض الأميرة والسيدة على طرفي إكليل زهور. وإلى اليمين من حافة القاعدة ينبثق عود من زهور الزنبق البيضاء، بينما ترحف إلى جواره حية ميتعدة. وثمة سلسلة من الأغلال المحطمة ملقاة على الأرض. وعلى حافة الصينية أوان كلاسيكية تحمل زهور الليلك تمتد منها أغصان محملة بالورود البنفسجية والبرتقالية. ويدنو الخط الذهبي العريض الذي يزين حافة الصينية خط آخر أزرق يتلوه خط ذهبي تتدلى منه صيغ زخرفية دقيقة من أكاليل زرقاء تصم زهور الزنبق الذهبية. ويرشدنا شعار الرنك المرسوم على القاعدة الرخامية إلى التعرف على إسمي الأمير والأميرة على وجه التحديد، وهما الكونت ده پروفانس - شقيق الكونت دارتوا راعي مصنع ليموج للبورسلين قبل أن يشتريه الملك - وزوجته. ويصور المشهد تعميد طفلهما الوليد حيث يحمل الأسقف الطفل وإلى جواره دوقة بولينياك صديقة الملكة. وصور مشهد التعميد تحيطم أغلال «الخطيئة الأصلية» لتحريير الطفل منها وهروب الحية التي تجسد الشر.

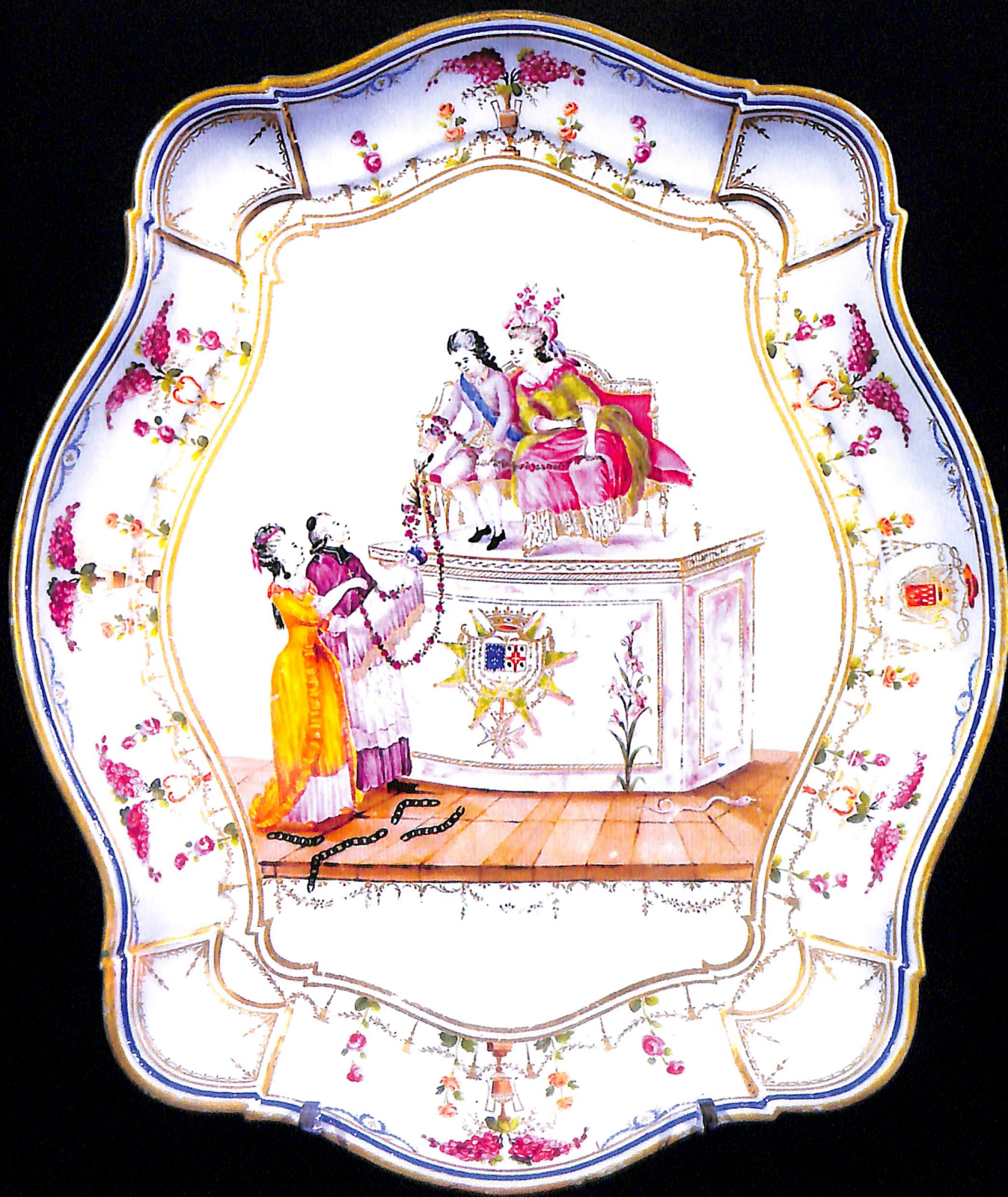
مصنع ليموج لإنتاج البورسلين. ليموج ١٧٨٥ متحف باو. درام. إنجلترا

ولم تخل فرنسا من مصانع أخرى للبورسلين في فانسين وشانتيي (لوحة ٣٤٦) وليموج (لوحات ٣٤٧، ٣٤٨، ٣٤٩، ٣٥٠، ٣٥١) وستراسبور (ج) وسان كلو St. Cloud وسو Sceaux ومانسي Mancy وأورليان وباريس، وتورناي Tournai في بلجيكا وغيرها .

ولما كان بورسلين سيقر مرتفع الثمن فقد غدا هدفاً للمزيفين . وشاعت طريقتان للتزييف ، أولاهما تزييف الآنية بكاملها ، وثانيتها تغشية أرضيات البورسلين الأصلية بالزخارف المزورة ، وهو ما حدث بعد أن اضطر مصنع سيقر إلى بيع مخزونه من البورسلين الأبيض خلال الثورة الفرنسية ، فإذا الكثير منه يُستغل في أهداف مريبة . ولما كان المصنع يحتفظ بكمية من البورسلين ذي الزخارف القليلة فقد انبرى المزورون يُزيلون طبقة المينا الملوثة لتهيئة أرضية تتيح إعادة الزخرفة إما باستخدام الأحماض أو الحك بمادة ساحجة . ومن السهولة بمكان على الهاوي المدقق اكتشاف الزخرفة المعادة ، لأن جميع بورسلين سيقر الذي يستهدف لمثل هذا التزوير يتجلى فيه التغيير الواضح في الألوان وفي مستوى الرسم . وأفضل وسيلة للتمييز بين البورسلين الأصلي والمزيف هو المقارنة بين الأعمال محل الشك وبين أفضل الأعمال الأصلية المعاصرة لها . ولا يفوتنا أن العديد من مصانع البورسلين في مدينة باريس قد شاركت في وقت ما في تزييف بورسلين مصانع شانتيي Chantilly وسان كلو Saint-Cloud ومانسي Menecy وغيرها . كذلك لا معدى عن الالتفات إلى ما تحمله قطعة البورسلين المشكوك في أمرها من العلامات المميزة . فإذا رأينا علامة فنان اشتهر برسم الزهور على سبيل المثال فوق سطح قطعة بورسلين زاخرة برسم الشخصوخ استدللنا من الوهلة الأولى على زيفها ، كما يمكننا لكشف الزيف أن نضاهي بين علامة تاريخ الصنع وبين طراز الزخارف الشائع في تلك الحقبة .

ولما كان البورسلين الفرنسي ذو العجينة الرقيقة الهشة هو أعلى أنواع البورسلين قيمة فقد انصرف أغلب نشاط المزورين إليه . وما أكثر ما لجأ المزيفون إلى إزالة الزخارف المرسومة فوق الطلاء الزجاجي Overglaze لبورسلين المصانع الأخرى في النماذج ذات العجائن الصلبة بواسطة الأحماض لتحل محلها العلامات المميزة لمصنع سيقر دون تغيير زخارفها ، وهو ما يجعل القدرة على تمييز هذه العلامات لتشخيص التزييف أمراً غير مُجدٍ (\*). وفي هذا الصدد يذهب العلامة هانوفر Hannover أعظم من تصدى لدراسة البورسلين - ساخراً - إلى « أن أضمن وسيلة لاقتناء مجموعة من أعمال البورسلين المزيف هو الاعتماد عند شرائها على العلامات المميزة لمصانع البورسلين . ومن هنا يتعين على المشتري الفطن أن يستريب في كل آنية ذات زخارف شديدة الإتقان رغم أنها قد تكون أصيلة ، وإن كان من الأحكم أن يسترشد بالقانون الجنائي الفرنسي الذي يفترض أن أي قطعة مزيفة . . . إلى أن تثبت براءتها » .







## الپورسلین الإنجلیزی

يعتبر مصنع تشلسي Chelsea أول المصانع الكبرى للپورسلین الإنجلیزی ، وتقع تشلسي على نهر التيمز إلى الغرب من لندن . وقد بدأ المصنع نشاطه عام ١٧٤٣ مستخدماً في البداية عجينة مشابهة لتلك المستخدمة في مصانع سان كلو ومانسي الفرنسية ، وهي نوع من مسحوق الزجاج المخلوط بالطفّل ، أضيفت إليها فيما بعد مادة رماد عظام الحيوان بعد حرقها ، فعدا استخدام رماد العظام المتكلسة اتجاهاً جديداً في صناعة الپورسلین ، وإن كان قد استخدم منذ قرون مضت في صناعة الزجاج .

واعتباراً من عام ١٧٥٠ كان تأثير مصنع مايسين طاغياً في أنحاء إنجلترا ، فإذا المصانع الإنجلیزیة برمتها تحاكي نماذجه بما في ذلك نماذج « الشينوازي » ، ثم اتجهت إلى تقليد نماذج الفنان ساكايدا كاكيمون Kakiemon اليابانية نقلاً عن منتجات تشلسي - سواء في زخارفها أو في أشكالها المثمنة الأضلاع والمحدّدة ، على حين أثر مصنع وورثستر النماذج الصينية التي نقلها عن الخزف الصيني المستورد . ولم تتسلّل نماذج سيقر من طراز الروكوكو إلى إنجلترا إلا حوالي عام ١٧٥٨ فلقبت إقبالاً منقطع النظير ، لاسيما في مصنع وورثستر ، حتى بعد ظهور الطراز الكلاسيكي المحدث<sup>(٦)</sup> الذي شاع بعد عام ١٧٧٠ على يد وليام داري ثم جوشيا ودجود Josiah Wedgwood .

وخلال المرحلة المبكرة من إنتاج پورسلین تشلسي استخدم المصنع علامة المثلث المخزوز في العجينة الخام قبل الحرق ، على حين كانت علامات المزيّفين تضاف بعد الحرق ، فعدا من السهولة بمكان التمييز بين القطعة الأصلية والمزيّفة بالعدسة المكبرة . ومنذ عام ١٧٥٠ استخدم مصنع تشلسي « الهلب » علامة مميّزة ، ثم الهلب باللون الأحمر ، ثم الهلب المذهب .

وحتى عام ١٧٥٠ حاكي پورسلین تشلسي أشكال زخارف التحف الفضيّة المعاصرة أو الپورسلین الصيني . وبعد فترة وجيزة نقل مصنع تشلسي عن مصنع مايسين رسوم الأزهار الألمانية Deutsche Blumen ( لوحة ٣٥٢ ) ، وكذلك رسوم الحشرات الصغيرة التي يحجب بها أخطاء التزجيج ، كما شاعت حوالي عام ١٧٥٥ زخارف الزهور والنباتات المقتبسة عن « معجم الحقائق » لفيليب ميلر . والثابت أن شخوص مصنع تشلسي ولو أنها مستقاة من نماذج الفنان كاندلر إلا أنها تفوق أصولها الألمانية جودةً ، حتى عدّت أبداع النماذج التي أنتجتها مصانع الپورسلین الأوربيّة ، وكانت تضمّ نماذج الآلهة والإلهات الإغريق والرومان وشخوص الكوميديا دللآرتي النمطية ، وهذه جميعاً تشكّل أروع نماذج شخوص الپورسلین الإنجلیزی القديم الباهظة الثمن ، فضلاً عن السلطانيات علي شكل الخضروات والطيور والحيوان . وفي تلك الآونة انتشر طراز الروكوكو في مجال الپورسلین ، فظهرت مزهريات ذات مقابض ملتوية مزيّنة بزخارف متقنة للشخوص مقتبسة عن روائع المصوّرین الكبار أمثال روبنز وبوشيه ، وانتهى ازدهار عصر طراز الروكوكو حوالي عام ١٧٦٣ دون أن تظهر أية تباشير للطراز الكلاسيكي المحدث قبل عام ١٧٧٠ .



لوحة ٣٥٢. شمعدانان من الپورسلین. مصنع تشلسي. متحف لندن.





لوحة ٣٥٦. تركي وزوجته. مصنع  
ستافوردشر (١٧٦٠). متحف فكتوريا  
وألبرت. متحف لندن



لوحة ٣٥٣. لوح عليه شعار الرنك لمدينة لندن في  
مطلع القرن ١٨. متحف فكتوريا وألبرت



لوحة ٣٥٥. فخار ملون. مصنع ستافوردشر (١٧٥٠).  
متحف فكتوريا وألبرت.



لوحة ٣٥٤. بجعة. فخار زلطي مزجج.  
مصنع ستافوردشر (١٧٥٠).  
متحف فكتوريا وألبرت





لوحة ٣٥٧. فازه من الفخار غير المطلي. مكفنة برصائع من عجينة اليشب. مصنع ودجود. (١٨٨٠). متحف فكتوريا وألبرت



لوحة ٣٥٨. أبريق للقهوة من عجينة اليشب الوردي. النصف الثاني من القرن ١٨. مصنع ودجود. (١٨٨٠). متحف فكتوريا وألبرت

ويعدّ مصنع روتشستر المصنع الوحيد الذي استمر منذ بداية صناعة البورسلين في إنجلترا حتى يومنا هذا ، فقد احتفل في عام ١٩٥١ بمرور مئتي عام على إنشائه بإقامة معرض لإنتاجه المبكر .

وكان چوشيا ودجود ( ١٧٣٠ - ١٧٩٥ ) أشهر خزافي ستافوردشر ( لوحات ٣٥٣ ، ٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ) ، وقد ظفر بشهرته التي جابت الآفاق من استخدام مسحوق حجر اليشب الأحمر الرقيق والفخار الحجري الأسود ، غير أن أرقى ما قدّمه هو الآنية ذات اللون الزبدي والزخارف البسيطة الرفيعة الذوق وفق الطراز الكلاسيكي المحدث الذي تلقتّه الطبقة البورجوازية الصاعدة في إنجلترا وباقي أنحاء أوروبا ، مما أثر بالسلب على إنتاج مصانع البورسلين المنافسة ، بما في ذلك مصنعي مايسين الألماني وسيفر الفرنسي اللذين لم يجدا بداً من محاكاة آنية اليشب ذات العجينة الرقيقة غير المزججة Biscuit على غرار إنتاج مصنع ودجود من الأواني الزبديّة اللون ، التي ظفرت برعاية الملكة شارلوت الإنجليزية عام ١٧٦٥ حتى أطلق عليها اسم « آنية الملكة » ، كما زادت شهرتها وأهميتها بعد أن عهدت إليه كاترين العظمى قيصرية روسيا بإعداد ٩٥٢ قطعة من تلك الأواني لقصرها في سان بطرسبرج .

وفي مبداء الأمر ظهرت تلك الآنية باللون الأزرق الطباشيري وقد أضيفت إليها زخارف منحوتة مجسّمة بارزة بيضاء ، ما لبثت أن تلتها آنية ذات ألوان أخرى كالوردي والرمادي الضارب إلى الخضرة والأسود في نماذج متنوعة . وعلى غرار بورسلين ودجود ذي الطراز الكلاسيكي المحدث عرف الخزاف الإنجليزي كيف يشكّل إنتاجه ليتفق مع الذوق الأوربي ويصل به إلى مرتبة الكمال المثالية ، بما مهد للبورسلين الإنجليزي فيما بعد خلال القرن التاسع عشر غزو القارة الأوروبية بأسرها ، وأن يحتل مكانة متميّزة لا تقلّ عن مكانة البورسلين الصيني وبورسلين مايسين الألماني وسيفر الفرنسي وخزف مايوليكا الإيطالي والبرتغالي ودلفت الهولندي حتى بات إقتناء طاقم من البورسلين الإنجليزي دليلاً على مستوى الأناقة والذوق الرفيع في جميع أنحاء أوروبا ، وإذا الإقبال على هذا الخزف الرقيق الهشّ الطباشيري الألوان ذي المنحوتات البارزة يبلغ الذروة ، وإذا نماذجه تبلغ من الغزارة مئتين وخمسين نموذجاً خلال القرن الثامن عشر وألف وسبعمئة نموذج خلال القرن التاسع عشر ، سواء أطقم المائدة أو الشاي أو [ المزهريات ] أو الرصائع أو الأزرار أو لويحات تكفيت الأثاث أو ترصيع المجوهرات أو الشماعد والأطر وأوعية الطّباق أو المحابر إلى غير ذلك من مختلف الاستخدامات ( لوحات ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ) .

وفي عام ١٧٩٠ أنتج ودجود أول نسخة محاكية لآنية پورتلاند الرومانية الشهيرة في نمطها العصري ذي اللون الطباشيري الأزرق المنزخرف بأشكال الشخص الكلاسيكية البيضاء ( لوحة ٣٦٢ ) وهي الآنية التي كان يمتلكها وقتئذ دوق پورتلاند ، والمحفوطة الآن بمتحف فيكتوريا وألبرت بلندن ، وقد صار استنساخ هذه الآنية بكثرة ، خاصة في عهد الملكة فكتوريا . وسرعان ما انبرى مصنع سيفر الفرنسي مقلداً غضار ودجود ذي أشكال الشخص المجسّمة البارزة ، لاسيما لويحات تكفيت الأثاث .





لوحة ٣٥٩. فازه من عجينة الشبب الزرقاء مزخرفة بأشكال  
كلاسيكية بيضاء بارزة. مصنع ودجود. متحف فكتوريا وألبرت



لوحة ٣٦٢. آنية پورتلاند. عجينة الشبب  
الزرقاء وعليها زخارف رومانية بارزة. مصنع  
ودجود. المتحف البريطاني



لوحة ٣٦٠. صحن مقعر من عجينة الشبب السوداء عليه زخارف كلاسيكية بارزة  
باللون الأبيض. مصنع ودجود. متحف فكتوريا وألبرت



## علامات مصانع البورسلين الأوربية المميّزة(\*)

فرنسا	تابع فرنسا	إيطاليا	إنجلترا	النمسا وألمانيا والدانمارك
سان كلو S.C.T Saint-Cloud	ستراسبورج ١٧٥٥ - ١٧٥٢ H	ماركوليني ١٧٧٤ - ١٨١٤ X Marcolini	ورتشستر . علامة W ورتشستر . علامة مألوقة تشير إلى مصمم الزخارف جابلز ورتشستر . علامة غير مألوقة ورتشستر . ( على النماذج المقبسة من مصادر شرقية ) تشلسي ١٧٤٥ تشلسي ١٧٥٠ تشلسي ١٧٥٢ تشلسي - دربي ١٧٧٠ - ١٧٨٤ داربي ١٧٨٤ Derby داربي ١٧٩٥	فيينا ١٧٤٤ مايسين ١٧٢٤ Meissen مايسين . شعار أوجسطس القوي وأوجسطس الثالث ، استخدم في مبدء الأمر فوق بورسلين القصور الملكية والهدايا قبل أن يطرح للبيع مايسين استخدم فوق فناجين القهوة المصدرة إلى تركيا مايسين ١٧٦٣ - ١٧٧٤ الطراز الأكاديمي والانتقالي محاكاة مايسين كوپنهاجن . الدانمارك ١٧٧٥
شانتلي Chantilly	سُ Sceau	بورسلين مديتشي Medici	بورسلين كاپودي مونت Capo-di-Monte	
مانسي Menecy	أورليان	بورسلين ناپلي ١٧٧١	سان بطرسبرج . روسيا . عهد كاترين الثانية ١٧٦٢ - ١٧٩٦	
سيفر ١٧٥٣ Sèvres	پاریس			
سيفر ١٧٧٨	پاریس ( ناست Nast ) پاریس ( جليانكور Gignacourt ) پاریس ( لماري أنطوانيت )			
سيفر ١٨٠٠ Sèvres				
سيفر ١٨٢٤ - ١٨٢٨ عهد شارل العاشر				
سيفر ١٨٤٥ - ١٨٤٨ عهد لوي فيليب				
فونتنبلو ١٧٩٥ Fontainebleau				
تورناي Tournai				



لوحة ٣٦١. رصائع متنوعة لتكفيت الأثاث وغيره. مصنع ودجود



## أثر ظاهرة الشَّغف بالعاديات المصرية القديمة.

كان بورسليين هو مصدر ومنشأ الإسهام الإنجليزي الأكبر بالنسبة لظاهرة الشَّغف بكل ما هو مصري قديم . فمنذ عام ١٧٧٠ وخلال الأربعين سنة التالية عكف جوشوا ودجود على إنتاج نماذج مستلهمة من الفن المصري القديم في صور مبتكرة متطورة ، مستخدماً عجائن رقيقة أطلق عليها اسم « البازلت » . وكانت أولى نماذجه أسوداً مصرية ونماذج أبي الهول الرائدة سواء بجناحين أو بدونهما ، وخاصة فوق الأوعية المحاكية لأوعية حفظ أحشاء الموتى الكانوية . وكان مصنع ودجود قد بدأ في استلهام النماذج المصرية عام ١٧٧٣ مثل تماثيل أبي الهول والأسود كما أسلفت والشماعد والرصاص والآنية والمزهريات على شكل أوعية حفظ أحشاء الموتى . ومن هنا يمكن اعتبار إنتاج ودجود أولى المحاولات الجادة لتقديم « الأسلوب المصري » في صناعة بورسليين الإنجليزي ، غير أن المصادر التي استقى منها ودجود نماذجه كانت قاصرة على ما كان يقتنيه في مكتبته المحدودة من مراجع مثل كتاب « العاديات مشروحة ومرسومة »<sup>(٤٧)</sup> لبرنار ديه مونفوكون وكتاب « مجموعة الآثار المصرية والإتروسكية واليونانية والرومانية والغالية » للكونت ديه كايوس<sup>(٤٨)</sup> ، الذي غالباً ما كان يضيف ذوقه الخاص على الواقع الأصلي . وثمة تماثيل من إنتاج مصنع ودجود على شكل الوعاء الكانويي يعدّ نموذجاً لهذا التهجين ، فإذا هو أقرب إلى النماذج الرومانية المتمصرة [ أعني المتأثرة بالأسلوب المصري ] في عهد الإمبراطور هادريان . فعلى العكس من الآنية المصرية نرى هذا الوعاء قد شكّل من كتلة مصممة لا تتيح استخدامه أو توظيفه ، فإذا هو لا يعدو أن يكون تحفة زخرفية تجميلية قد تستخدم شمعداناً للإضاءة . كذلك ضاقت قاعدته إلى حدّ يتعارض مع النماذج الفرعونية الأصلية ، وظفر قرص الشمس وثناباً الكوبرا بمساحة كبيرة من سطحه ، كما اختفت الشخص الموهودة في النماذج الأصلية على كلا جانبي الوعاء ( لوحة ٣٦٣ ) .

ومن بين كافة النماذج المتمصرة التي أنتجها مصنع ودجود تعدّ المزهريّة على شكل زهرة اللوتس ( لوحة ٣٦٤ ، ٣٦٥ ) أغربها شكلاً وأقلّها مصريّة في ملامحها ، وهي مستوحاة من رسم لا يقلّ غرابة لفيشرفون إرلاخ أدرجه تحت عنوان « خلود الروح » ، حيث نشهد رأسين يعتمران بغطاء الرأس الفرعوني « النيميس » ، واستبدل مقبضي الزهريّة بقرص للشمس وراء كل منهما . أما بدن المزهريّة فيحمل عناصر زخرفية بارزة مقتبسة عن رسوم مونفوكون ، فضلاً



لوحة ٣٦٣ . وعاء يحاكي أوعية الأحشاء الكانوية . مصنع ودجود

عن زخارف إغريقية تحيط بأعلى المزهريّة وحول قاعدتها . وهناك مزهريّة أخرى مزخرفة بالمسلّات التي تكاد تشكّل الهيئة الأساسية للمزهريّة ، فضلاً عن العلامات الهيروغليفية الغريبة الطريفة التي تمتّ إلى حدّ ما إلى الأصول المصرية ( لوحة ٣٦٦ ) .

وحين نستعرض النماذج الأخيرة من الأوعية الكانوية المتمصرة التي أنتجها مصنع ودجود خلال جيلها الثاني نراها تتميز بتعديلات جوهرية عن أوعية الجيل السابق . وإذا كان الشكل العام لأحد هذه النماذج مقارباً للأصول المصرية ( لوحة ٣٦٧ ) إلا أن غطاء الرأس « النيميس » يبدو أكثر رحابة ، كما تجلّ بدن الوعاء بعلامات هيروغليفية بارزة أنيقة ، يتخلّلها قنطور إغريقي بدلاً من الشخص المقتبسة عن مونفوكون . وعلى العكس من معظم الأوعية الكانوية في جيلها الأول التي كانت تصنع من كتلة مصممة ، يقترب هذا النموذج إلى حد كبير من الأوعية الكانوية المصرية ، إذ يتكوّن من جزئين ، يشكّل الجزء العلوي منها غطاء الوعاء مما يضيف إلى المظهر الجمالي مزية الاستخدام العملي .

وفي عام ١٨٠٥ بلغ شيوع الزخارف الهيروغليفية البارزة التي بدأ استخدامها منذ عام ١٧٧٥ ذروته لتجميل أطقم الشاي وأوعية الأحشاء الكانوية . وعلى خلاف مصانع بورسليين الأوربية الأخرى التي كانت تستخدم العلامات الهيروغليفية الأصلية أو المشابهة أثر مصممو مصنع ودجود إعادة تشكيلها من جديد في أبعاد أكبر حجماً وأكثر دقة بحيث تعطي إنطباعاً جلياً مباشراً لأول وهلة ، حتى أصبحت هذه الكتابات الهيروغليفية علامة تجارية مميزة لإنتاج مصنع ودجود ، إذ كان من العسير تمييز العلامات الهيروغليفية الأصلية الدقيقة عند القراءة . وقد اقتبس فنانون مصنع ودجود هذه الأشكال الهيروغليفية المبتكرة المستخدمة مقابض لأغطية أطقم الشاي من لوحة « عبادة

إيزيس »<sup>(٤٩)</sup> المحفوظة بمتحف تورينو والتي رسمها برنار ديه مونفوكون في كتابته « العاديات مشروحة ومرسومة » ( لوحة ٣٦٨ أ ، ب ) .



لوحة ٣٦٧ . وعاء كانويي: يُضفي غطاء الرأس « النيميس » الرّحّب على الرأس قيمة جمالية . ويتكوّن الوعاء من جزئين على عكس الوعاء الكانويي المصمّم السابق ، وتشكّل الرأس غطاء الوعاء بما يضيف إلى الناحية الجمالية ناحية وظيفية . والعلامات الهيروغليفية من ابتكار جوشوا ودجود . مصنع ودجود .





لوحة ٣٦٦. مزهرية مزخرفة بالمسلات والعلامات الهيروغليفية.  
مصنع ودجود



لوحة ٣٦٤. مزهرية على شكل زهرة اللوتس. مصنع ودجود



لوحة ٣٦٥. رسم لآنية متمصرة على  
شكل زهرة اللوتس. لفيشر فون إرلاخ

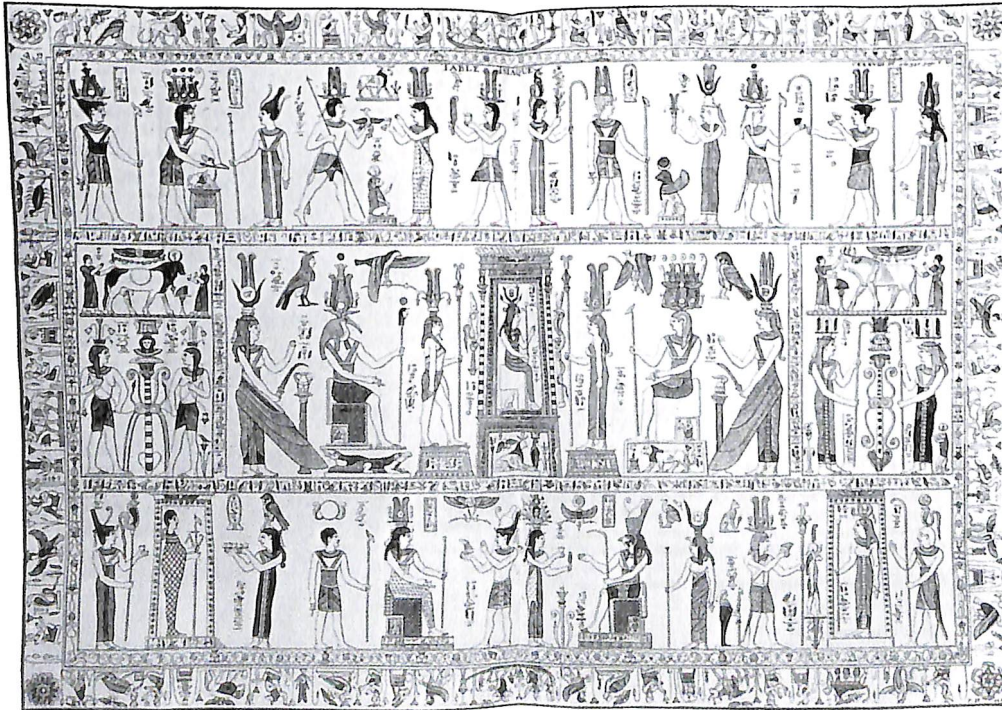




لوحة ٣٦٩. سكرية.  
مصنع سيفر

وعلى العكس من مصنع ودجود الإنجليزي كان معظم إنتاج مصنع سيفر الفرنسي للتحف المتمصرة مقتبساً في غالبيته من كتاب فيفان دينون « رحلة في مصر السفلى والعليا خلال عمليات الجنرال بوناپرت الحربية »<sup>(٥٠)</sup>، وكتاب « وصف مصر »، والأمثلة على ذلك عديدة أسوق من بينها « السكرية » ( لوحة ٣٦٩ )، و« برطمان حفظ المربة » ( لوحة ٣٧٠ )، ثم تمثال « حامل القربان » ( لوحة ٣٧١ ) من العجينة الرقيقة غير المزججة Biscuit الذي يصور مصرياً يحمل صينية أو سلّة فوق رأسه الحليقة وقد رفع ذراعيه في حركة رشيقة للاحتفاظ بتوازن السلّة فتبدت عضلاتهما، ويرتدي نقبة طويلة تثبتها حمالة إلى كتفه، وانتعل حذاء، وأحاط عنقه بقلادة. أما الصينية أو السلّة فمن البورسلين الصّلب الملوّن بالأزرق نقشت عليه زخارف نباتية مصرية تقليدية مذهبة. والثابت أن هذا التكوين الفني البديع مستوحى من أحد رسوم مقابر وادي الملوك بطيبة الواردة بكتاب دينون الشهير سالف الذكر. والراجح أيضاً أن هذا التكوين الفني السامق قد ألهم الفنان جوزيف بوثيه خلال القرن التاسع عشر موضوع لوحته المصورة « حامل القربان » ( لوحة ٣٧٢ )، مستوحياً غطاء الرأس والسلّة وقفّة التين والعنب والأفورا الحمراء والعضلات المفتولة والشارب البازغ من كتاب فيفان دينون. وإذا كانت الإمبراطورة جوزفين زوجة نابليون مفتونة بكل ما هو مصري أو متمصر عهدت إلى مصنع سيفر في عام ١٨٠٨ بإعداد سبعة أطقم للشاي والقهوة وفق الطراز المصري ( لوحة ٣٧٣ ).

وثمة تحفة رائعة ونموذجاً شهيراً تمخّضت عنها عبقرية مصممي مصنع سيفر لمنافسة إنتاج مصنع ودجود من نماذج البازلت الأسود المطفأ ( لوحة ٣٧٤ ). وهي تكوين فني رشيق لمحبرة بديعة حيث نرى شابّين مصريين يرتديان النقبة القصيرة وقد زينت الأساور ذراعيهما وأدنى ساقيهما، واعتمرت رأساها بغطاء الرأس « نيميس »، وجلسا متدبرين يسندان ظهريهما إلى عمود مربع زخرفت واجهاته الأربع بحروف هيروغليفية مذهبة لكنها غير دقيقة، وأحاط كل منهما ذراعيه بمحبرة تستند على فخذه. ومن الغريب أن القاعدة زينت من الأمام والخلف بزوج من « السفنكس » الإغريقي المنحّج تتوسطهما رأس أسد. وتعدّ هذه المحبرة من بين أولى منجزات بدعة الشّغف بكل ما هو مصري في مصنع سيفر. وبرغم أن إنتاجها جاء مواكباً لصدور كتاب فيفان دينون إلا أن مصنع سيفر لم يفد كثيراً من النماذج المصرية التي ضمّها هذا الكتاب بدليل ما شاب هذه الزخارف من أخطاء، فأعمدة الهيروغليفيات الثلاثة المنقوشة فوق الواجهات الأربع تضمّ - على سبيل المثال - علامات متنوّعة، ولو أن بعضها قصد إلى محاكاة العلامات الهيروغليفية الصحيحة إلا أن معظمها جاء خاطئاً ومن وحي الخيال. ولكن، وبرغم هذه الهنات إلا أن المجموعة تشكّل تحفة بديعة متميزة بفضل التوازن الأسر للتكوين الفني. وقد ظهر هذا النموذج أيضاً باللون الأبيض، وكذا بعجينة رقيقة غير مزججة زرقاء أو سوداء اللون.



لوحة ٣٦٨ ب. لوحة عبادة إيزيس. متحف تورينو





لوحة ٣٦٨ أ. طاقم شاي. پورسلين من عجينة  
اليشب البنية. مصنع ودچوود

لوحة ٣٧٠. برطمان حفظ المربة.  
مصنع سيفر



لوحة ٣٧٣. طاقم شاي الإمبراطورة جوزفين  
زوجة بوناپرت. مصنع سيفر





لوحة ٣٧٢. جوزيف بوقييه: حامل القربان. متحف  
الفنون الجميلة. جرينوبل

لوحة ٣٧١. تمثال حامل القربان. مصنع سيفر.  
متحف موسكو للپورسليين [كوسكوفو]





لوحة ٣٧٤. محبرة مقتبسة عن الطراز الفرعوني. مصنع سيفر



الفصل التاسع

طُرُزُ الْأَثَاتِ خِلَالِ الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ



## زخارف التنسيق الداخلي

لعب

البيت - كما مرّ بنا - الدور الرئيس في الحياة الأسرية خلال عصر الروكوكو ، واختلفت الوظيفة التي تؤدّيها زخارفه ، فإذا البيت لا يعود مكاناً لعرض التحف الضخمة المبهرة والتباهي باقتنائها على نحو ما كانت عليه الحال في بيوت النبلاء والطبقات العليا منذ القرن السادس عشر ، بل غداً مكاناً للتلاقي والتزاور الاجتماعي . ومن ثم أصبح لزماً أن تتوفّر فيه وسائل الراحة ومتطلبات الحياة اليومية . وكما قدّمت كان القرن الثامن عشر هو عصر « الأنثى » ومن هنا اقتضى الأمر أن تتكيّف البيئة الاجتماعية الجديدة لتناسب جو الألفة لا جو التكلف والخيلاء ، فاكستت الجدران بالألواح الخشبية Boiserie المزخرفة بالحفر الدقيق المتقن في تصميمات فنية خلاّية ( لوحات ٣٧٥ أ ، ب ، ج ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ ) ، وكذا بالزخارف الجصّية المنقوشة ( لوحة ٣٧٩ ) بينما توخّى مصمّمو الأثاث راحة مستخدميه . ولم يخل الأمر من تزويد الغرف بتحف بدّية من البورسلين والأطباق الفضّية ومشغولات الخشب المذهب والبرونز المذهب ( لوحة ٣٨٠ ) وتطعيم الأثاث بالأخشاب النادرة « الماركيتري »<sup>(٥١)</sup> والبرونز ، وتزيين القاعات بلوحات مصوّرة محاكية للفن الصيني وبالزخارف الجروتسكية - الرومانية ( لوحة ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ ، ٣٨٤ أ ، ب ، ج ) . وكالعادة كانت أوروبا كلها تتطلع إلى فرنسا نموذجاً تحتذيه وتنهج نهجه ، غير أن ذلك لم يحل دون ازدهار مدارس قومية أثبتت استقلالها الفني من خلال مبتكرات ذوات ذوق فني رفيع ، لاسيما في إيطاليا التي برعت في فن صناعة الأثاث من طراز الروكوكو .



لوحة ٣٧٥ ب. تفصيل من كسوة جدران قاعة الطعام بلوحة ٣٧٥ أ



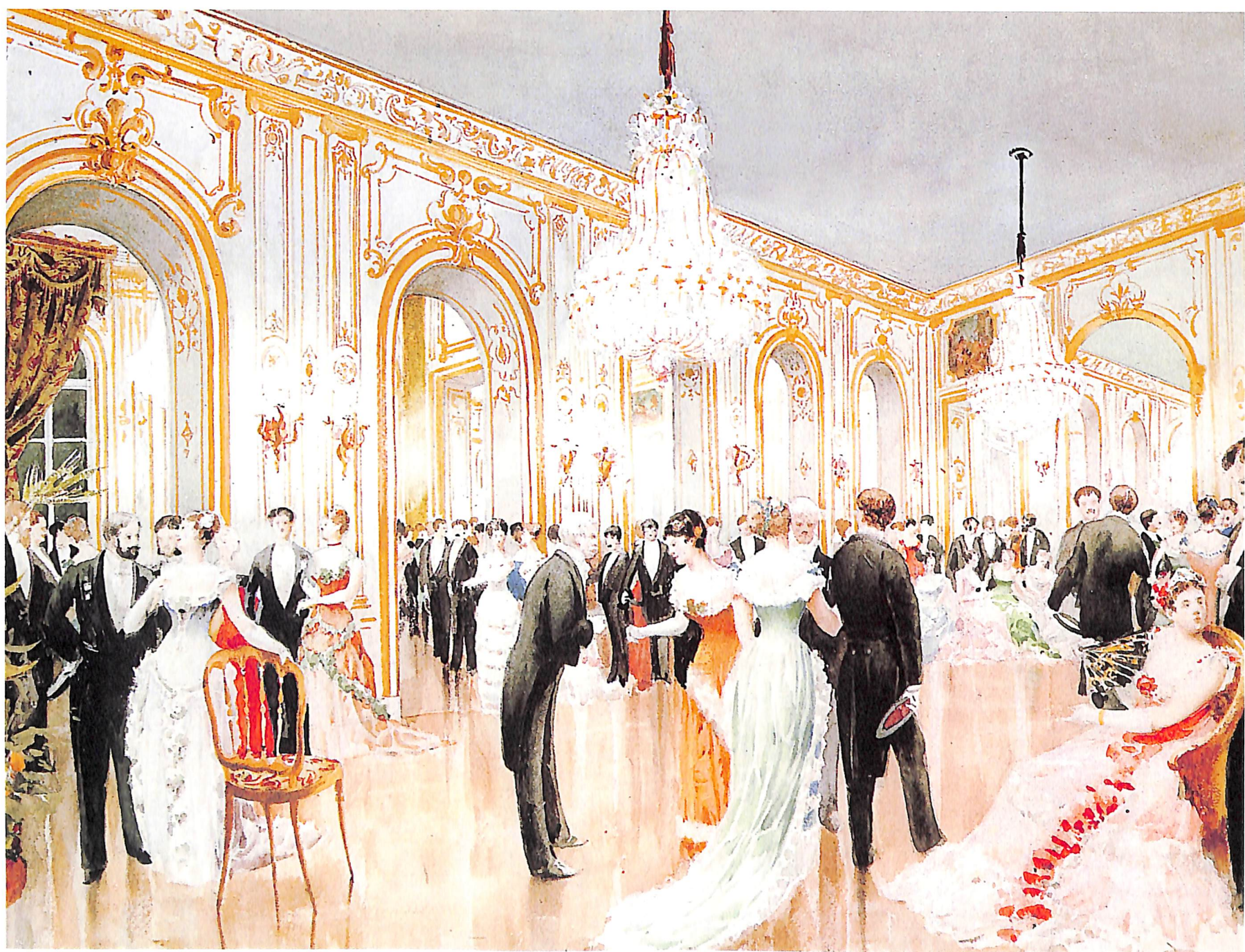
لوحة ٣٧٥ ج. تفصيل من كسوة جدران قاعة الطعام بلوحة ٣٧٥ أ

لوحة ٣٧٥ أ. كسوة جدران قاعة الطعام بزخارف الخشب المحفور Boiserie. المنزل الخاص بأسرة جاك صمويل برنار (تُطلق عبارة Hôtel Particulier على المنزل الذي تقيم فيه أسرة واحدة بالمدينة). القرن ١٨. الآن مقرّ سفارة الولايات المتحدة الأمريكية بباريس. ٤٩ فوبور سانت أونوريه. باريس.









لوحة ٣٧٧. لوحة مصوّرة لأمسية ساهرة في قاعة " صالون ألعاب الطفولة " بالطابق الأول  
من المنزل الخاص بآل روشفوكو - دوديافيل المطلّة على الفناء والحديقة. ألوان مائية.

لوحة ٣٧٦. كسوة الجدران والأبواب بزخارف الخشب المحفور. المنزل  
الخاص بآل روشفوكو - دوديافيل. الآن مقرّ سفارة إيطاليا بباريس.







لوحة ٣٧٨. كسوة  
الجدران والأبواب بزخارف  
الحشب المحفور.  
أعدت بفرنسا عام ١٧٠٠،  
وتكسو الآن جدران صالون  
نادي الجولف بتشيزيلهرست.  
الولايات المتحدة الأمريكية.







لوحة ٣٧٩. كسوة الجدران والأبواب بزخارف الحشب المحفور. الملون، وزخرفة الأبواب بالرسوم الجروتسكية - الرومانية، وتزيين السقف بالمنحوتات الجصية. صالون الاستقبال الملحق بمخدع نوم إحدى السيدات Boudoir. القرن ١٨ متحف الفنون. كليفلاند.





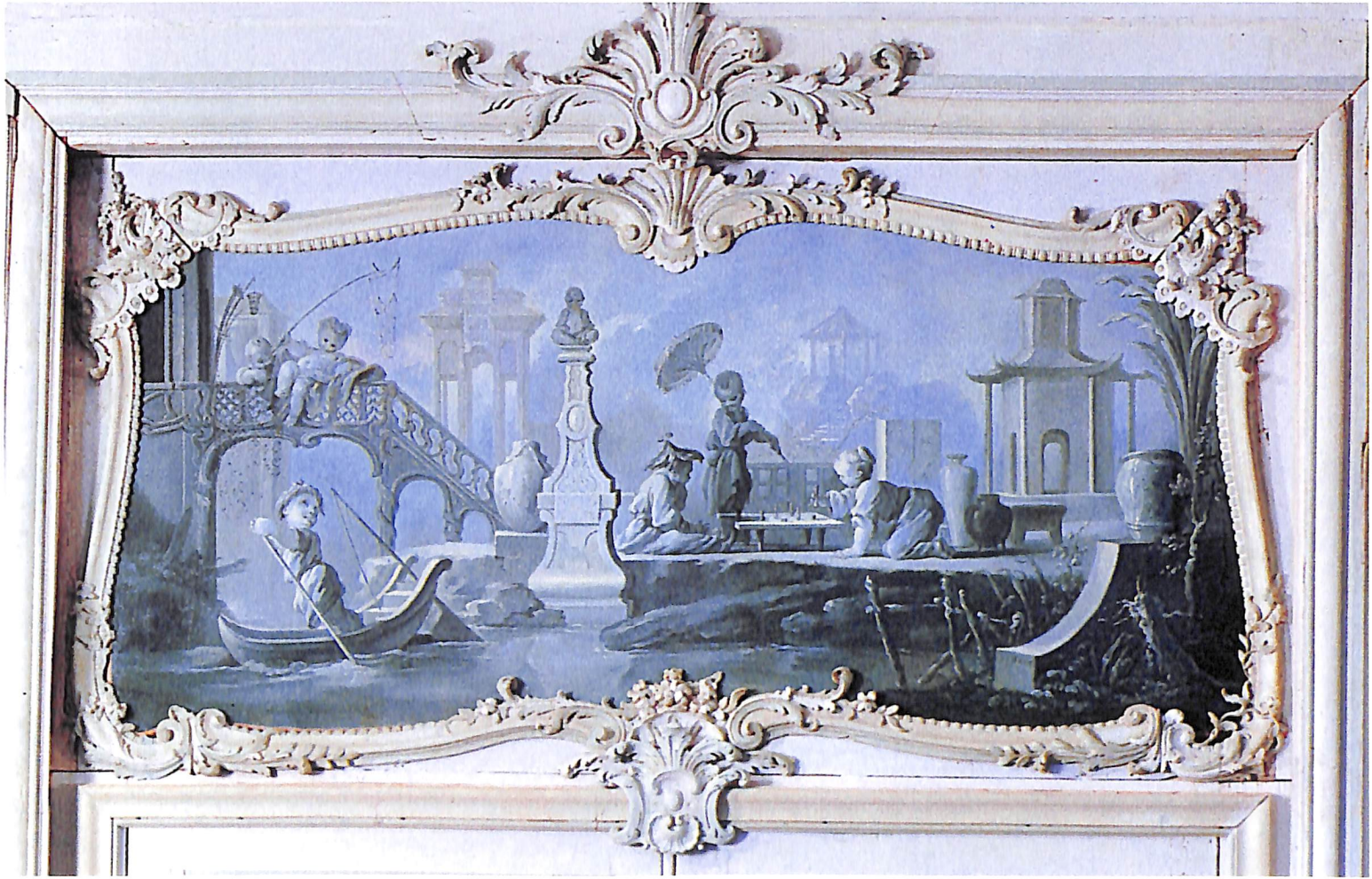
لوحة ٣٨٠. مدفأة بصالون  
أوتيل ده سرّ Hôtel de Serre.  
من الرخام الأزرق النادر.  
حليات برونزية مذهبة.  
يكتشف الجانبيين تمثالان من البرونز  
المذهب على هيئة فتاتين مجنحتين.  
متحف الفنون الزخرفية باريس.





لوحة ٣٨٣. زخارف  
جروتسکیه - رومانیة علی  
أحد أبواب صالونات قصر  
دورسای ١٧٧٠ - ٦٩  
شارع ده فارین. الآن  
بالکورکوران جالیری.  
واشنطن.





لوحة ٣٨١. چاك ده سيف: De Sève لوحة مصورة فوق أحد أبواب قاعة الاستقبال الكبرى  
بقصر دابوندان (١٧٤٨ - ١٧٥٠) داخل إطار من طراز الروكوكو. مشهد صيني لصيد  
السماك ومباراة للشطرنج. أبطال المشهد أطفال صينيون بملامح أوروبية.

لوحة ٣٨٢. چاك ده سيف: تفصيل من لوحة تمثل أطفالاً صينيين  
يلهون حول موقد الشاي. قاعة الاستقبال بقصر دابوندان.

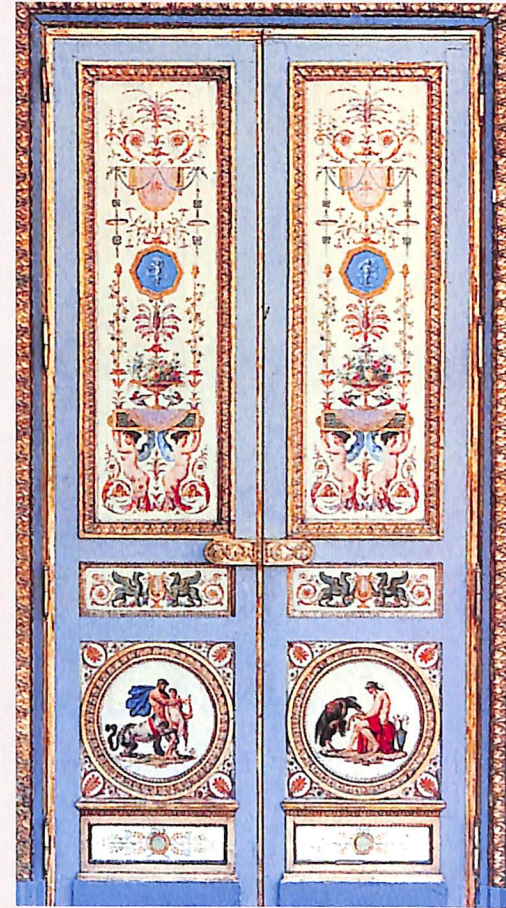






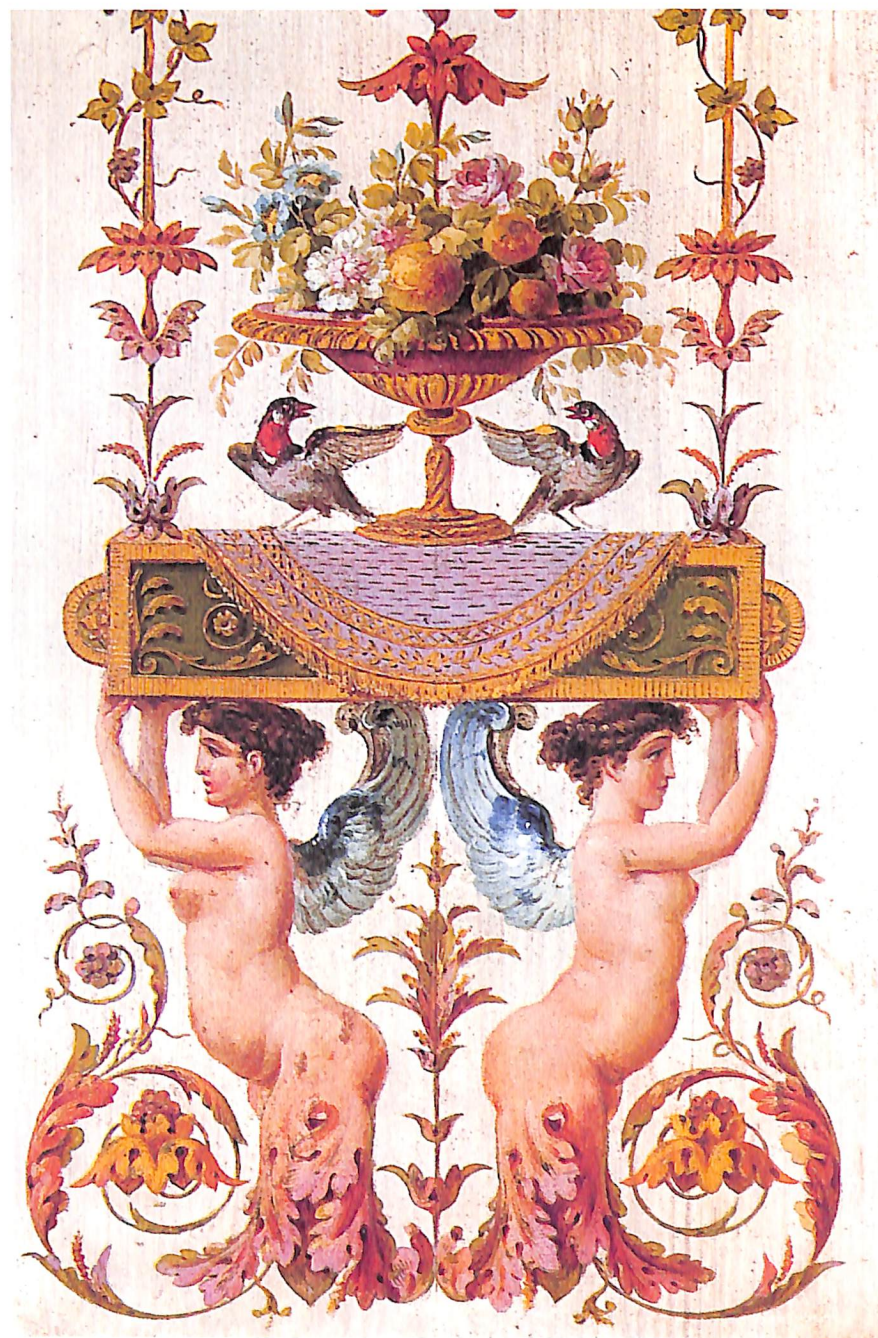


لوحة ٣٨٤. د. تفصيل الزخارف الجروتسكية - الرومانية  
فوق ضلعتي باب بصالون أوتيل أوستن.



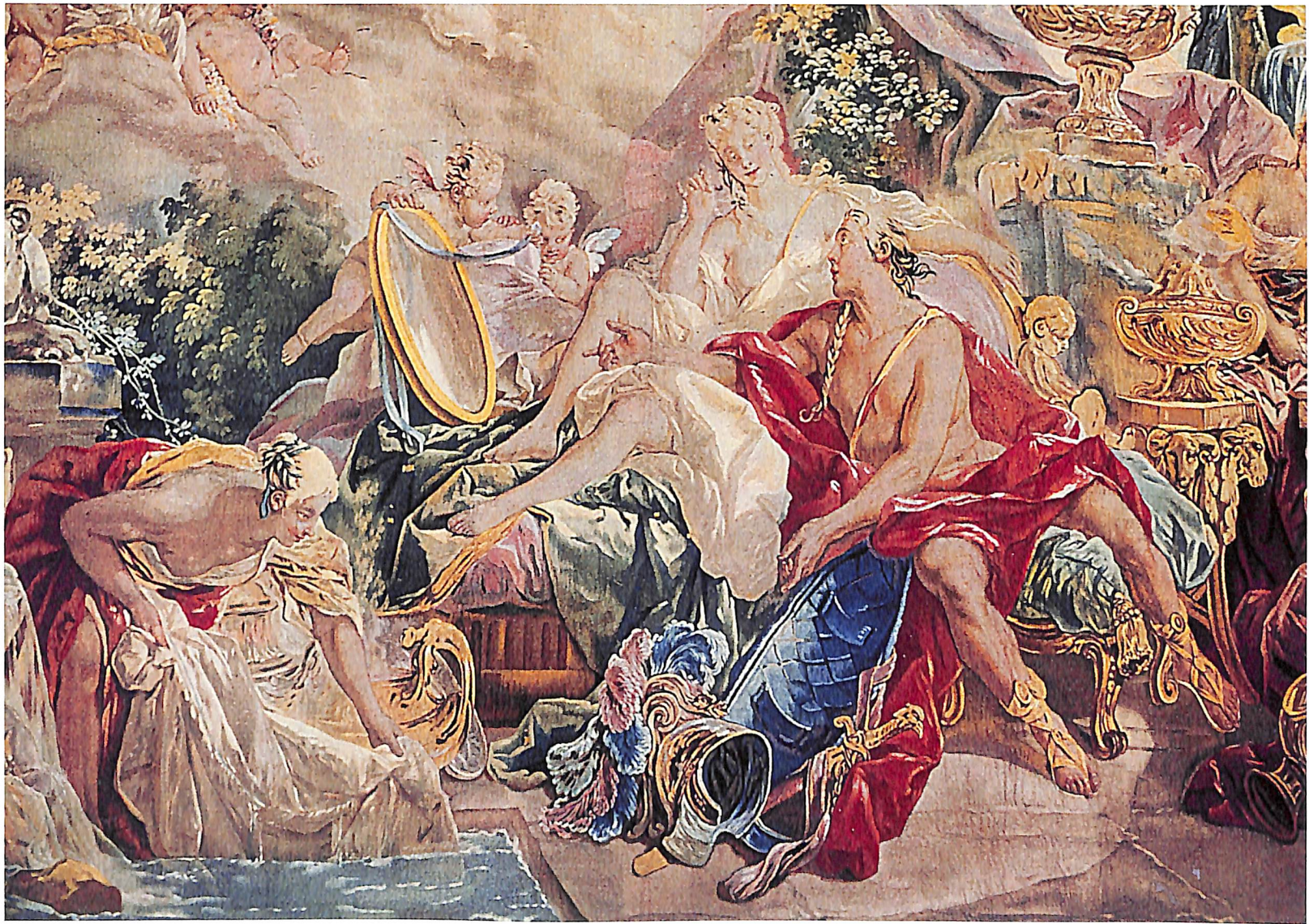
لوحة ٣٨٤. أ. باب ذو ضلعتين بصالون أوتيل أوستن  
Hôtel Hosten ٣٨ شارع سان جورج بباريس تزينه  
زخارف جروتسكية - رومانية بديعة من رسم روسو ده  
لاروتير. متحف پول جي. مالبو. كاليفورنيا





لوحة ٣٨٤. ب، ج. تفصيل الزخارف الجروتسكية - الرومانية  
فوق ضلعتي باب بصالون أوتيل أوستن.





لوحة ٣٨٥. نسيجية مرسمة من مصنع بوفيه ١٧٥٣: فينوس ومارس.

مثل بالاتزو فينييه Venier وقصري كا - رتزونيكو وألبريتزي Albrizzi وغيرها . ومع أن النسيجات المرسمة « التايسري » الإيطالية لم ترق إلى مستوى نسيجات مصانع بوفيه ( لوحة ٣٨٥ ) وجوبلان وأوبيسون الفرنسية - إذ كانت فرنسا تحتشد بأعداد وفيرة من كبار الفنانين مُعدّي الكرتونات<sup>(٢٢)</sup> وبالحرفيين الذين توارثوا خبراتهم في حرفة النسيج عن تقاليد تعود إلى مئات السنين - فقد قَدّمت مصانع التايسري بفلورنسا وروما وتورينو والبندقية رغم ذلك إنتاجاً على مستوى متميز ، كما خرجت من مصانع روما نسيجات مرسمة رفيعة المستوى تحت رعاية البابا كلمنت الحادي عشر ، وغالباً ما كانت موضوعاتها مستوحاة من مجموعة النسيجات البابوية بعد تطويعها لقواعد طراز الروكو كو ، أو محاكاة لرسوم الزخارف الصينية ( لوحة ٣٨٦ ) .

وعلى الرغم من انتشار بدعة كسوة الجدران بالألواح الخشبية في فرنسا خلال حقبة الروكو كو المبكرة فقد ظلت كثرة من العناصر الزخرفية الباروكية تحتل مكانتها التقليدية في ربوع إيطاليا . ثم لم تلبث دور القرن الثامن عشر العائلي في أنحاء أوروبا أن التزمت بالنمط الجديد الأنيق الرقيق ، فإذا أسقف البيوت والقصور وجدرانها لاسيما في البندقية وناپلي تتجمل بلوحات الفريسك المصوّرة متسمة ذروة التألق والازدهار ، كما انتشرت الزخارف الجصية الرهيفة فوق الأسقف وعلى الجدران نظراً لطواعية الجصّ للتشكيل . ومثلما شاعت زخارف طراز الروكو كو الجصية ذات أشكال المحار والأصداف في أنحاء أوروبا شاعت في البندقية زخارف على شكل الأغصان وأوراق الشجر ، احتشدت بها أركان القילות والقصور





لوحة ٣٨٦. نسجية مرسمة ذات رسوم محاكية  
للطراز الصيني « شينوازي » - ١٧٣٠.



ومنذ عام ١٧٣٧ كان الملك كارلو إمانويل الثالث هو القوة الدافقة في حركة البعث الفني بدوقية بيدمونت ، فإذا هو يرعى ضمن من رعى فناني النسيجيات المرسمة ، وكان في طليعتهم الفنان ديني Dini الذي أبدع في البندقية أيضاً نسيجيات رائعة ذات أحجام صغيرة . وتشهد القصور والمتاحف بما كانت تضمه بيدمونت والبندقية من أرقى مشغولات الأثاث أصالة ، فقد أخذ أثاث تورينو وقصور دوقية آل سافوي منذ بداية القرن الثامن عشر بطراز الروكوكو المتأثر بالنمط الفرنسي ، على حين غشت جدران القصور ألواح الخشب ذوات الزخارف المحفورة وفق النهج الفرنسي ، وتناثرت الأرفف الخشبية المزخرفة بصيغ أوراق الشجر الجميلة المثبتة إلى الحوائط تحت ذوات الأطر الفاخرة المتنوعة الأشكال ، وهي الأرفف المعروفة في عالم الأثاث باسم « الكونسول Console » ، وارتكزت المناضد والمقاعد على « أرجل » طراز لويس الخامس عشر ذوات الخطوط المنحنية ، مع استخدام التذهيب بسخاء شديد بدلاً من الك . وفي منتصف القرن ذاعت شهرة مدرسة صانع الأثاث بييرو بيفيتي Piffetti ١٧٠٠ - ١٧٧٧ الذي بلغ أرفع المستويات في تكسية الأثاث بالقشريات الخشبية الزخرفية والتطعيم<sup>(٥١)</sup> بالخشب النادر والبرونز وأم اللآلئ<sup>(٥٢)</sup> والدُّبَل [ عظم ظهر السلحفاة ] وفي إبهار المشاهد بالمفاجآت الزخرفية غير المتوقعة لطراز الروكوكو ( لوحة ٣٨٧ ) .

وما لبث أثاث الروكوكو الإيطالي بالبندقية أن انفرد بطابع تميزه العين لأول وهلة فازدهرت صناعته التي كان لها شأنها منذ العصر الباروكي ، ومازلنا نشهد نماذجها البديعة متناثرة في قصور فينيسيا حتي اليوم . وسرعان ما تحوّل هذا الأثاث إلى طراز يجمع بين الخشب المحفور المطلي بالذهب والك مستخدماً صيغ الروكوكو الفرنسي بغزارة حيث تبدو الزخارف المرسومة بالك على الأثاث وكأنها لوحات مصورة . ولقد أثر فنانون الأثاث البندقي الموضوعات المحاكية للزخارف الصينية<sup>(٥٣)</sup> والمشاهد الأركادية الرعوية<sup>(٥٤)</sup> بما تضم من شخوص وحيوان . وما من شك في أن فن صناعة الأثاث في البندقية خلال القرن الثامن عشر قد احتل أعلى المراتب بين كافة المدارس الإيطالية الأخرى ( لوحات من ٣٨٨ - ٣٩٣ ) .

وقد تميّزت ألمانيا أيضاً بازدهار فن صناعة أثاث قومي جرمانى متنوع زاهر بالزخارف مطعم بالعاج والأحجار النفيسة والمشغولات البرونزية الزخرفية لوفق طراز الروكوكو ، فنشطت صناعة الأثاث المطلي بالك ، والمرايا والكونسولات المزخرفة بالأغصان واللفائف المذهبة .

ومثلما كانت كثرة من صنّاع الأثاث الفرنسي الفاخر ذوي أصول ألمانية مثل أوبن Oeben وريزنر Reisener وبوماور Baumhaur وفيزفيلر Weisweiler استقبلت الأقاليم الألمانية العديد من الفنانين الفرنسيين الذين لعبوا دوراً كبيراً في ازدهار فن العمارة والأثاث يأتي في مقدمتهم ده كوفيليه العظيم .



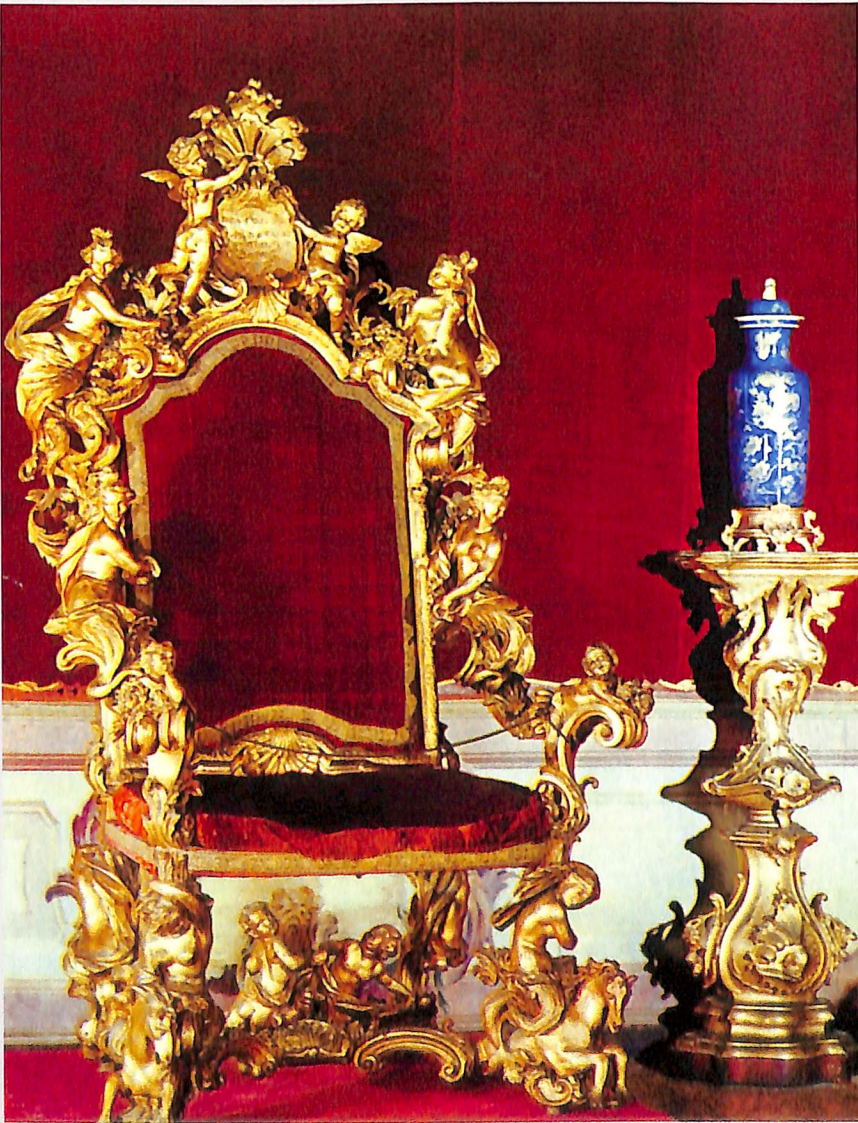
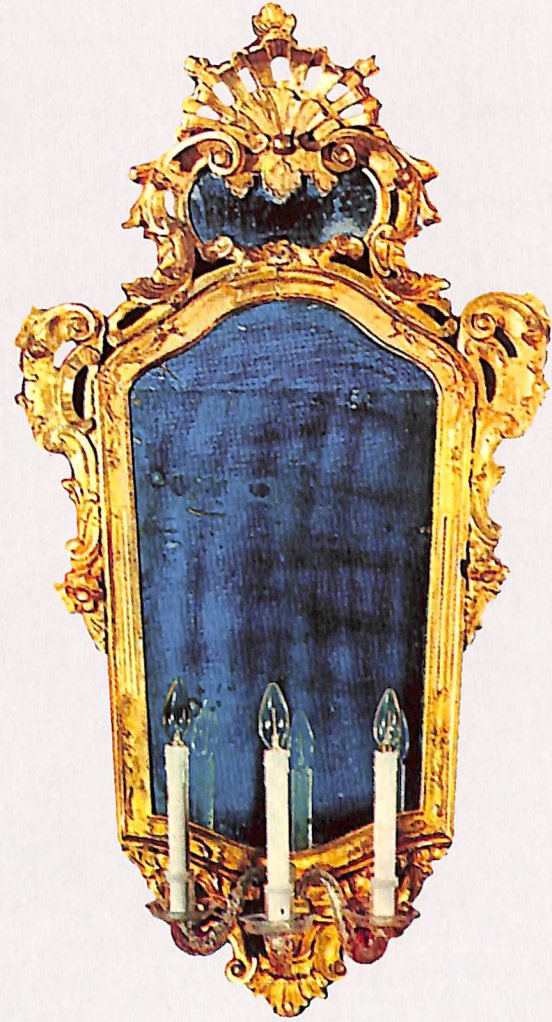
لوحة ٣٨٧. بيفيتي: مقعد مُترع بالزخارف وخزانة في الوقت نفسه ١٧٠٠ - ١٧٧٧ .  
قصر الكويرينالي بروما.



«يمين» لوحة ٣٩٠. أبليك مذهّب. مرآة ذات شمعدان جدارى. وإطار خشبي  
مذهّب مزين بزخارف المحار والصدف. ألُفَتُ النظر إلى المرآة الصغيرة فوق  
المرآة الكبيرة وتعلوها محارة محفورة.

«يمين أسفل» لوحة ٣٨٨. باهو (خزنة أنيقة ذات سطح محدّب Bahut)  
مطلي بالّك. تزيّنه بعض الزخارف الخشبية المحفورة البارزة التي تضيف المزيد  
إلى جمال التصميم. قصر كا - رترونيكو. البندقية.

«أسفل» لوحة ٣٨٩. كرسي عرش وكأنه منحوت من قطعة خشب واحدة  
لكثافة حجم الحفر والتشكيل. قصر كا - رترونيكو. البندقية.







لوحة ٣٩٢. جياكومو سيريو. أعمدة هيكل كنيسة الكرمل بيارمو.  
زخارف رقيقة مشكّلة من الأزهار والثمار والملائكة وفق طراز الروكوكو،  
مستلهمة من الصيغ الكلاسيكية اليونانية والرومانية.



لوحة ٣٩١. محفة نابوليتانية من طراز الروكوكو كانت مخصصة  
لانتقالات الملك شارل ديه بوربون. متحف كايودي مونتي. نابلي.





لوحة ٣٩٣. أميليا كارير: مهد طفل يتسنم جذع شجرة.  
حفر على الخشب المطلي بالك ١٧٥٠. البندقية



## طراز الأثاث الفرنسي



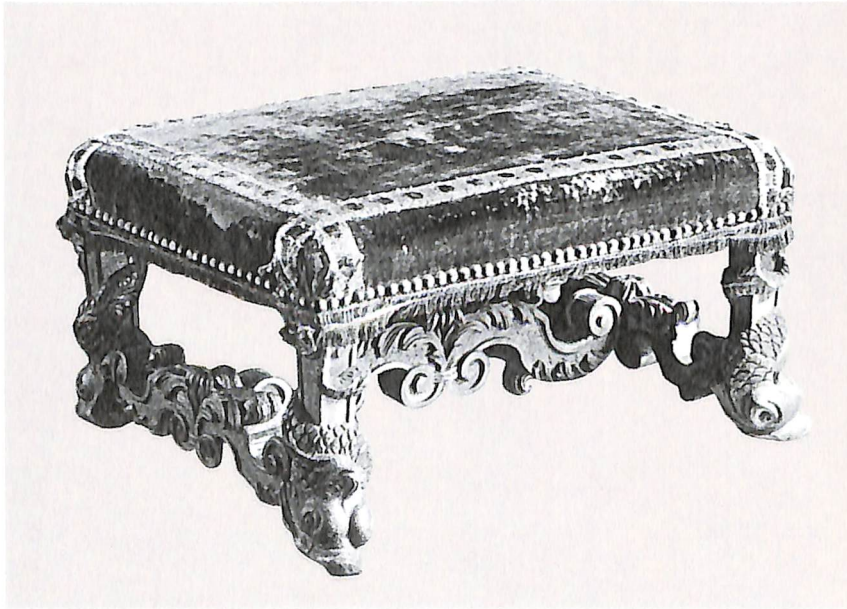
التطور الذي لحق فن صناعة الأثاث بفرنسا خلال القرن الثامن عشر مذهلاً ، وإذا به يبلغ بطراز الروكوكو النابع من غرائب الخيال قمة الروعة . وقد استغرق هذا الطراز النصف الأول من القرن الثامن عشر كله حتى يصل إلى ذروته ، وكان هو ردّ الفعل الحتمي لأشكال طراز الباروك الضخمة المتخمة التي واكبت حياة البلاط في عهد لويس الرابع عشر ، فإذا النزوع نحو تشكيل الخطوط المنحنية يستشري في أعقاب حالة التراخي التي طرأت علي أعراف المجتمع الفرنسي ، وخاصة في عهد الوصاية ( عهد دوق دورليان ١٧١٥ - ١٧٢٣ ) عندما انتقل البلاط من فرساي إلى باريس ، بل وأثناء الفترة المبكرة أيضاً من عهد لويس الخامس عشر نفسه .

وحين أشرف القرن الثامن عشر على منتصفه كانت حياة المتعة المترفة قد غدت شبه عقيدة في فرنسا ، وإذا الملك لويس الخامس عشر - وكان القدوة التي يحتذيها الجميع - يُقدم على تشييد أجنحة صغيرة petits appartements بقصر فرساي يقيم فيها منعماً مرفهاً على سجيته وهواه ، بعيداً عن قتامة الأجنحة الضخمة الفارحة التي شيدها جدّه الأكبر لويس الرابع عشر ، بعد أن أدّى به الملل المصاحب للإقامة المستديمة في زخم تلك القاعات المنيقة إلى النزوع نحو مسلك في الحياة قريب من مسلك البورجوازية الموسرة .

وكان البلاط الفرنسي يهفو هو الآخر إلى المزاج المتحرّر البعيد عن التكلّف ، ذلك المزاج الذي تجلّى في لوحات فانتو وبوشيه وفراجونار المصوّرة ، حيث يسود مناخ الغزل وخلوّ البال والبهجة والانسراح على النقيض من القرن السابق ، فظهرت أنماط بديعة جذابة لا حصر لها من أثاث طراز الروكوكو العصري ، الذي غلبَ على معظمه الطابع الأنثوي ، وتناثرت المقاعد والأرائك المكسوة إلى جوار المناضد المخصّصة للتزيّن أو للمطالعة والكتابة في أبهاء القصور والدور وقاعاتها . وكانت مناضد الكتابة قد انتشرت في بيوت الطبقة الراقية خلال القرن السابع عشر في أنحاء أوروبا ، وما لبثت أن شاعت أنماط متعدّدة لمناضد الكتابة شقّ بعضها طريقه إلى أمريكا ، كانت في طليعتها المنضدة ذات القرصين المرتكزين عند بسطهما على « رجلين » قابليْن للطي . ومضى تطور تصميم المكاتب باضطراد إلى أن ظهر بفرنسا المكتب ذو السطح المستوي المنبسط في أواخر القرن السابع عشر الذي تمخّض عنه المكتب المعروف باسم « مكتب مازاران » Bureau Mazarin ( لوحة ٣٩٤ ) وهو مكتب تتوسطه فرجة لاحتواء ساقَي الجالس إليه Knee-hole تحت سطح الكتابة ، ما لبث أن فقد أهميته خلال القرن الثامن عشر بعد ظهور المكتب ذي الأدراج والسطح العريض المنبسط ، وقد غشّته المشغولات البرونزية المذهبة وزخارف التطعيم بالخشب . وإذا مكتب الملك لويس الخامس عشر ذو الغطاء على شكل الحصىرة المتحرّكة التي تتجمّع داخلياً حول أسطوانة Sécretaire à Cylindre

والذي بدأه مصمّم الأثاث المشهور أوبن وأتمّه خليفته ريزنير - يتجلّى باعتباره تحفةً فنية مبتكرة ( لوحة ٣٩٥ ) . وما من شك في أن الأجهزة الميكانيكية التي احتواها هذا المكتب كانت دليلاً على ترحيب القرن الثامن عشر بما استجدّ من علوم وتكنولوجيا ، إلا أن مثل هذه الأجهزة الميكانيكية المعقّدة كانت باهظة الكلفة وقتذاك لا تتحمّلها الإمكانيات المحدودة للطبقة الوسطى في فرنسا وغيرها من الدول ، فلجأت من ثم إلى أنماط أشدّ تواضعاً من أنماط البلاط .

ومنذ عهد هنري الثالث ( ١٥٨٢ ) والكراسي تلعب دوراً أساسياً في مراسم البلاط الفرنسي ، فلم يكن مسموحاً بوضعها في قاعة الرقص باستثناء كرسي الملك وكرسي الملكة ، وعشرين كرسيّاً من نمط التابوريه<sup>(٥٣)</sup> ( لوحة ٣٩٦ ) فحسب لمن يحظى بشرف الجلوس في القاعة ، وظلت المراسم خلال القرن السابع عشر ملتزمة بتطبيق هذه القواعد تطبيقاً صارماً . وتخلّ رسائل مدام ده سفينيه Sévigné ( ١٦٢٦ - ١٦٩٦ ) بالكثير من النوادر عن تدرّج مراتب الكراسي وعن المكائد والدسائس والمؤامرات والمعارك التي كانت تدور بين المتنافسين حول حق الجلوس سواء على المقعد الوثير « الفوتي » Fauteuil [ أو الكرسي ذي المسندين ] أو على التابوريه الواطيء أو التابوريه العالي . ولم تقتصر تعقيدات قواعد « إتيكيت » الجلوس على البلاط الفرنسي وحده بل شاعت بالمثل في سائر البلاطات الملكية بأوروبا . وهكذا كان المقعد الوثير [ الفوتي ذو المسندين ] والكرسي ذو مسند الظهر والتابوريه أدوات سياسية وطبقية على جانب كبير من الأهمية ومحوراً لصراع مستديم على مدي قرون عديدة بين رجال البلاط الذين كان يتساءل كل منهم حائراً قبل أية حفلة : في أية قاعة تراه سيجلس ، وهل سيحتل كرسيّاً أم تابوريه ، أم لن يُسمح له بالجلوس أصلاً ؟ كان هذا السؤال أهم ما يشغل بال أفراد البلاط رجالاً ونساءً آنذاك .

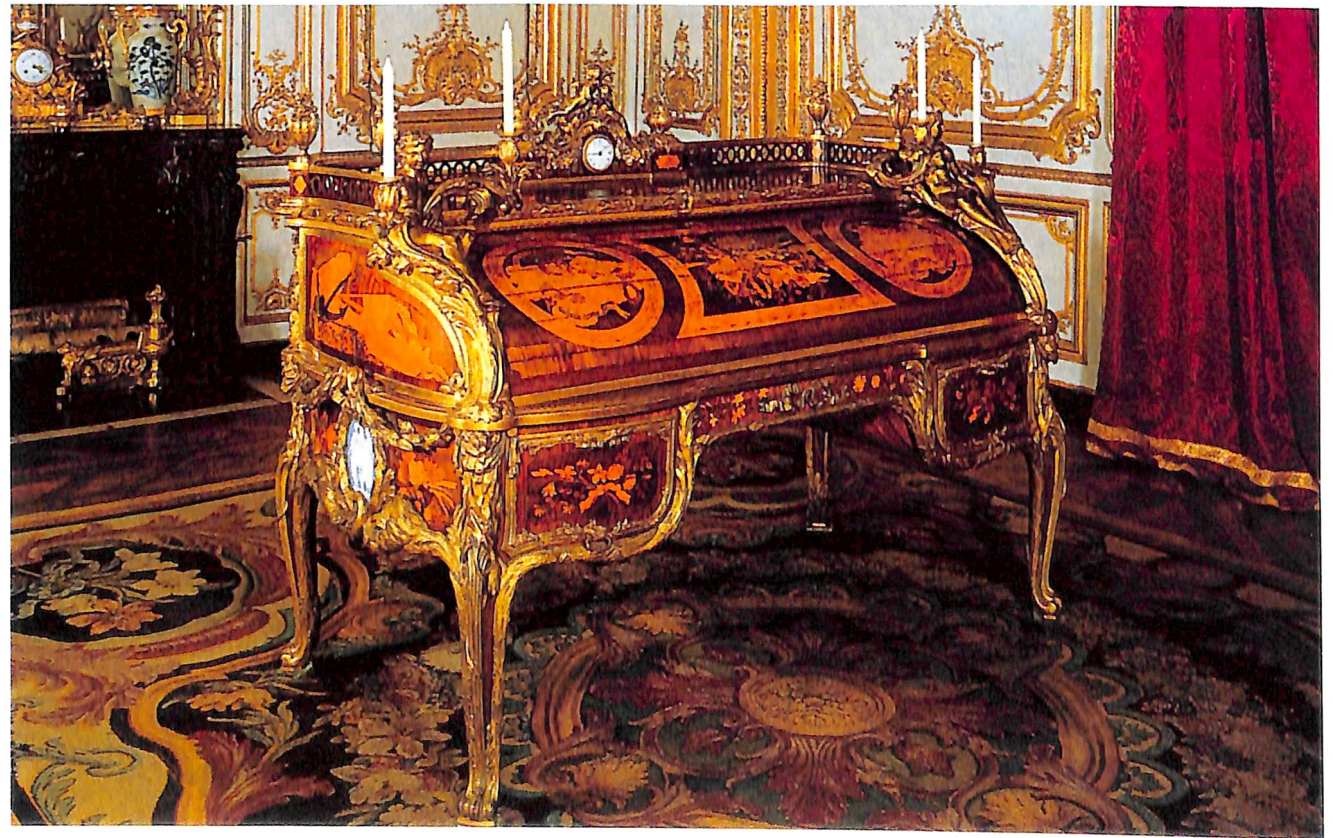


لوحة ٣٩٦. كرسي تابوريه.





لوحة ٣٩٤. أندريه شارل بول Boulle. مكتب طراز لويس ١٤ موديل مازاران Bureau Mazarin. نموذج مثالي لهذا النمط من المكاتب، ويتكون من جزئين يحتوي كل منهما على ثلاثة أدراج محدبة السطح ترتكز على أربعة أرجل مربعة القطاع، يربطها من أسفل «سؤاس» على شكل مقص. ويتوسط الجزئين درج مقعر أطول من الأدراج الأخرى. وتغشي المكتب من كافة الجهات قشرة من خشب الآبنوس المطعم بالنحاس الذي يشكل زخارف من الأغصان والزهور والطيور والمزهريات إلى غير ذلك من الصيغ الزخرفية. ويطلق عادة على هذا اللون من الزخارف اسم الزخارف البيرانية Bérainesque نسبة إلى الفنان بيران Bérain الذي تعد لفائفه الزخرفية المترعة بهذه الصيغ التجميلية إرھاصة بزخارف الروكوكو.



لوحة ٣٩٥. جان - آنرى ريزنير Jean-Henri Riesener. مكتب طراز لويس ١٥ ذو غطاء على شكل حصيرة متحركة تتجمع داخلها حول أسطوانة Secrtaire à cylindre. بدأ الفنان أوبن العمل فيه ثم أنهاه ريزنير عام ١٧٦٩ ووقع باسمه فوق زخارف الماركيتري التي تأخذ في مجملها تصميم لوحة متكاملة التكوين ذات ألوان مبهجة، فضلاً عن رصانع البورسلين على جانبي المكتب. ثم دفع به إلى قاعة مكتب لويس ١٥ بقصر فرساي. ونهض الفنان دويليسيس Duplessis بتصميم الزخارف البرونزية التي قام بحفرها وطرقها وصيها الفنان إرفيو Hervieu. متحف فرساي.



وكانت قائمة أثاث لويس الرابع عشر تضم ما ينوف على ١٣٢٣ « تابوريها » في قصر فرساي وحده مصنفة في مجموعات متدرجة ، منها ما يوضع في قاعة الاحتفالات الكبرى تكسوها أقمشة مقصبة مزينة بشرائط مطروقة من الذهب والفضة ، ومنها ما يُودع في الكويّ الجدارية الدائرية والبيضاوية يكسوها قماش الحرير المقصّب [ الاستيرق Brocart ] الأحمر المزخرف بزهور مذهبة ومفضضة . أما تلك التي تُصَفّ في قاعة الرقص فيكسوها قماش الحرير المقصّب الذهبي المزخرف بزهور مفضضة . وكانت المراسم الملكية تقضي بالآلا يستخدم التابوريه إلا زوجات الأمراء والنبلاء والدوقات وكبار رجال الدولة . ولم يكن ثمة فارق في المرتبة وفق القواعد المراسمية بين الكراسي القابلة للطي<sup>(٥٤)</sup> ( لوحة ٣٩٧ أ ، ب ) والتابوريه إلا ما اتصل بتصميمها وكسوتها . فبدأ تدريج المقاعد من الكراسي المرتبة<sup>(٥٥)</sup> ، تعلوها في المرتبة الكراسي القابلة للطي والتابوريه ثم الكراسي ذات مساند الظهر ، وأخيراً الفوتيات . وعلى حين تُزَيّن كراسي النبيلات بشرائط ذهبية تُزَيّن كراسي الوصيفات وسيدات الطبقة البورجوازية بشرائط حريرية ( لوحة ٢٩٨ ) .

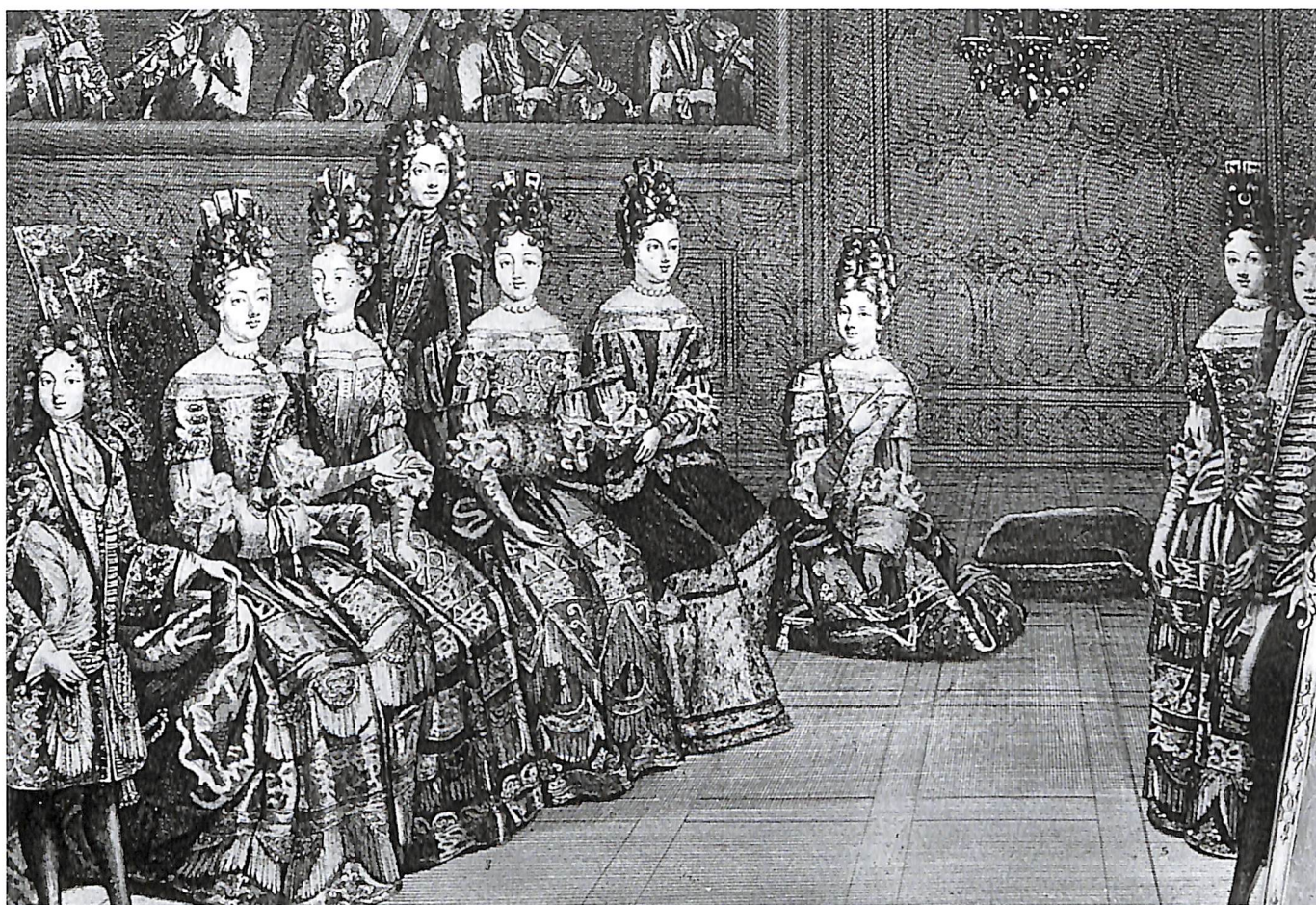
ومثلما كان طراز لويس الرابع عشر معبراً عن عهد الملك - الشمس العظيم ، كذلك كان فُوتَي لويس ١٤ خير معبر عن العظمة والشموخ ( لوحة ٣٩٩ ) . وقد صُمّم هذا المقعد الوثير لجلوس طبقة يحاول أفرادها جاهدين زيادة طول قامتهم الطبيعية بشتى الوسائل سواء باستخدام باروكة الشعر ذات الطوايق المضفورة أو بإرتداء أحذية ذات كعوب حمراء عالية . وهو مقعد مرتفع عريض يتسع لجلوس شخصين متجاورين وإن لم يشغله عادة سوى شخص واحد ، على حين يرتفع ظهره ارتفاعاً ملحوظاً ، فإذا مظهر العراقة يغمر الكرسي والجالس عليه ، تزيدهما الزخارف الفخمة المحفورة جلالاً .

وقد جرت العادة على أن يلحق التطوير والابتكار فن تصنيع الأثاث على مرّ العصور ، فيضطرد ظهور طرز وأنماط جديدة لإرضاء أذواق من يتطلعون إلى رفاهية تفوق رفاهية أسلافهم . والثابت أنه لم يحدث قط أن تواكب طراز بعينه مع عصره التاريخي والسياسي والاجتماعي وتواشج ، بمثل ما تواكب طراز الروكوكو مع القرن الثامن عشر ، فلم يظهر طراز « الوصاية على لويس الرابع عشر »<sup>(٥٦)</sup> - على سبيل



لوحة ٣٩٧ أ ، ب . كرسي قابل للطي.





لوحة ٣٩٨. تخصيص مقاعد الجلوس لأفراد البلاط وفق المراسم الملكية.  
صورة مطبوعة بطريقة الحفر.



لوحة ٣٩٩. فوتي طراز لويس ١٤.





بول : ساعة دقاقة.

لوحة ٤٠٤ . شارل كريسان Charles Cressent (١٦٨٥ - ١٧٦٨) : ساعة دقاقة ذات بندول . من الخشب الأملس المصقول المطعم Bois satiné مزينة بزخارف برونزية مذهبة تمثل الرياح وأجنحة التنين ، ويعلو قممها تجسيد للزمن المخبئ . المجموعة الملكية البريطانية .

لوحة ٤٠٥ . ساعة دقاقة ذات بندول علي شكل مسلة من اللازورد من عهد لويس ١٥ ، تكسوها زخارف رمزية من البرونز المذهب تمثل الإلهة سيريس وأحد ولدان الحب .

لوحة ٤٠٦ . لاتز Jean-Pierre Latz (١٦٩١ - ١٧٥٤) : ساعة دقاقة ، هيكلها من النحاس المشغول المرصع بزخارف الأصداف وعظام القرون الملونة . شارلتنبورج .

لوحة ٤٠٠ « ص ٣٨٤ » . دومينيك كوتشي Dominique Cucci (١٦٤٠ - ١٧٠٥) : خزانة ضخمة من خشب الآبنوس أخفوق ، مزينة بلوحات فسيفسائية الطابع Pietra-dura ، ومطعمة بأحجار شبه كريمة وبخيوط القصب ، ومحلاة بزخارف البرونز المذهب وتماثيل الكارباتيد الحاملة . صنعت خصيصاً للويس ١٤ الذي استقدم هذا الفنان من فلورنسا للنهوض بالفنون الزخرفية في فرنسا . مجموعة دوق نورثمبرلاند . قصر ألنويك .

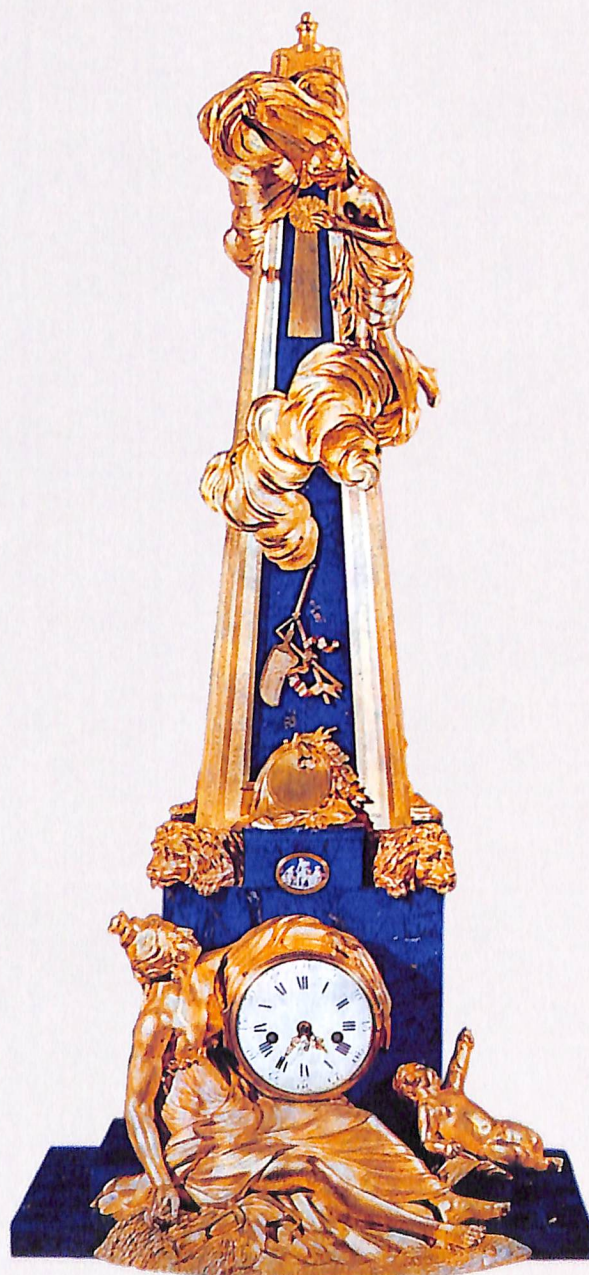
المثال - إلا متأخراً قبيل وفاة الملك الشمس ، كما نشأ طراز لويس السادس عشر قبل أوانه في منتصف عهد لويس الخامس عشر . ولقد احتدمت المنافسة بين المعماريين والمثاليين والرسامين والمزخرفين انصياعاً لرغبات الملوك والنبلاء والطبقة العليا البورجوازية ، بما دفع مصممي الأثاث<sup>(٥٧)</sup> إلى التنافس على ابتكار طرز جديدة ذوات تنوعات مختلفة الأشكال والأنماط ، من مقاعد البرجيير<sup>(٥٨)</sup> والمكاتب والأرائك ، والبانكيت Banquette [ مقعد طويل الجلسة ذو عمق عادي وبلا ظهر ] ، والخزائن ( أو الصّوانات ) البديعة ذوات الصّلف Sécretaire à abattant ، والخزائن ذوات الأدراج ( الكومود Commede ) ، والخزائن الأنيقة ذوات الواجهات المحدبة التي يعلوها عادة مسطح من الرخام ( الباهو Bahu ) ، والخزانة « الرُّكنية » ذات الضلعين علي زاوية قائمة ويكون ضلعها المواجه للزاوية مسطحاً أو منحنيّاً Encoignure ، والصّوان ذو الأدراج المستند إلى الحائط وقد تعلوه أرفف Chiffonier ، وعادة ما تكون هذه القطع مطعمة بالماركتري محلاة بمشغولات البرونز أو النحاس الزخرفية [ ، والكونسول Console وهو رفّ من الرخام محمول عادة على ساعدة أو سواعد مثبتة بالجدار ، ومناضد الكتابة النسائية الأنيقة « السكرتيرة » Secrétaire أو ما يطلق عليه أحياناً « البونير - دو - جور Bonheur - du - jour » التي يغمر مرآها الجميل الرهيف النفوس بالبشر والبهجة ، أو يأتي بالفعال الحسن لمن تقتنيه أو تتطلع إليه بحكم اسمها الفرنسي الموحي بالانشراح . هذا فضلاً عن الكراسي الخفيفة والمناضد الصغيرة التي يمكن نقلها وتحريكها بسهولة لتيسير التقارب بين الجالسين ، ومن ثم إضفاء جو حميمي يضمهم ويلمّ شملهم ، وهكذا تنوّعت أنماط قطع الأثاث لوفق الاستخدام المتنوّع الأغراض الذي تفرضه سلوكيات المجتمع . وقد قام المصممون الفرنسيون العباقرة - الذين هم في الوقت نفسه تجارو الأثاث - أمثال كريسان Cressent ، وميجون Migeon ، ودوبوا Dubois ، وبينو Pineau ، وبول Boule ، وليوتو Lieutaud ، ولاتز Latz ، وكرلان Carlin ، وجوبير Joubert ، وفولييه Foullet ، ومونتيني Montigny ، وديستير Dester ، وليلو Leleu ، وتووار Tuart وغيرهم ، بابتكار العديد من أشكال قطع الأثاث التي تمثل طرازاً فرنسياً فحّاً مالبث أن شاع في كافة أنحاء العالم ، فضلاً عن وفد إلى فرنسا من مصممي ونجاري ومنقّدي صناعة الأثاث الأجانب - كما أسلفت - الذين شاركوا في ابتداع تصميمات جذابه لـ « طراز المحار والصّدْف » Rocaille بديعة التنسيق مثيرة للخيال جدية بالإعجاب ، وهو الاسم الذي أطلق على أنماط معينة من طراز الروكوكو في منتصف القرن الثامن عشر ، يأتي في طليعتهم أوبينور الهولندي Oppenordt وقانريسامبورج الهولندي Vanrisamburgh ، وأوبن الألماني Oeben ، وريزير الألماني Riesener ، وبوماور الألماني Baumaier ، وفيزفيلر الألماني Weisweiler ، وميسونييه الإيطالي Meissonnier ، وكوتشي الإيطالي Cucci ، وغيرهم ( لوحات من ٤٠٠ إلى ٤٣١ ) .

ولقد بعث طراز « المحار والصّدْف » العصري الحياة في أنماط من الأثاث لم يسبق لعين أن رأت . ولاغرو فلم يكفّ ملوك فرنسا عن حثّ المصممين وتحريضهم على ابتكار أنماط جديدة باذخة من الأثاث يزيّنون بها أركان قصورهم أو يهبونها لأفراد الطبقة العليا في فرنسا





لوحة ٤٠٦



لوحة ٤٠٥



لوحة ٤٠٤









لوحة ٤٠١. أندريه شارل بُول André-Charles Boulé (١٦٤٢ - ١٧٣٢): مكتب طراز  
لويس ١٤ مطعم بالماركتري وتغشيه زخارف برونزية مذهبة. وتلفتنا إضافة رجلين كمسند  
لسؤاس المكتب من أسفل. قصر فو - لوفيكونت.



لوحة ٤٠٢ أ. بول: مكتب يرتكز على ثمانية أرجل تغطيه ألواح زخارف الماركتري. واللافت للنظر طلاء الأطر المحيطة بمكونات المكتب فضلاً عن الأرجل باللون الأخضر الذي شكل منظومة لونية غاية في الجمال. (١٦٩٠).

لوحة ٤٠٢ ب. بول: لوحة ماركتري تكسو سطح المكتب في اللوحة السابقة.

لوحة ٤٠٢ ج. بول: أحد زخارف لوحة الماركتري التي تكسو سطح المكتب في اللوحة السابقة.











لوحة ٤٠٣. جيل جويير Jilles Joubert (١٦٨٩ - ١٧٧٥): مكتب طراز لويس ١٥ مطلي بالبرنيق الفرنسي الأحمر علي غرار الك الصيني، وتكسوه الزخارف البرونزية المذهبة، وتكتسي قرصة المكتب بالجلد. صنع خصيصاً عام ١٧٥٩ للملك لويس ١٥. متحف المتروبوليتان.





لوحة ٤٠٧. أندريه شارل بول André-  
Charles Boulle (١٦٤٢ - ١٧٣٢):  
كومود Commode. خزانة لغرفة النوم طراز  
لويس ١٤ من قصر الجران تريانون  
(١٧٠٨). متحف فرساي. ويلفت أنظارنا  
انتهاء أطراف نهاية الأرجل بأربعة مخروطات  
حلزونية خلف الأرجل الأساسية المحفورة  
على هيئة حوافر حيوان برونزية. وللخزانة  
درجان مشغولان بالزخارف النحاسية الملبسة  
في مسطح الأدراج، وكذلك الأجزاء غير  
المكسوة بالبرونز من الكومود. وينتهي أعلى  
الجانبين بتمثال لفتاة مجنحة.



لوحة ٤٠٩. كريسان: كومود مزين بزخارف برونزية لولدان  
الحب يعزفون على آلات موسيقية، وسعفات النخيل وغصون  
اللبلاب المتمدد وأكاليل الزهور والورود، كان يقتنيه شارل  
ألبرت أمير بافاريا حوالي عام ١٧٣٠. طراز لويس ١٥. وكان  
الكومود يستخدم في مبدء الأمر في غرف النوم لحفظ الثياب،  
ثم استخدم فيما بعد في غيرها من الغرف دون تحديد لوظيفته.  
ويحمل جانبا الكومود تكويناً زخرفياً من البرونز موضوعه  
أدوات الموسيقى والصيّد. متحف قصر اليريزيدنس. ميونخ.





لوحة ٤٠٨. شارل كريسان Charles Cressent (١٦٨٥ - ١٧٦٨): صوان Armoire من خشب الأرجوان الملوحي Kingwood ، مزين  
بزخارف برونزية تمثل موضوعي النحت والتصوير (١٧٥٠). متحف اللوفر.



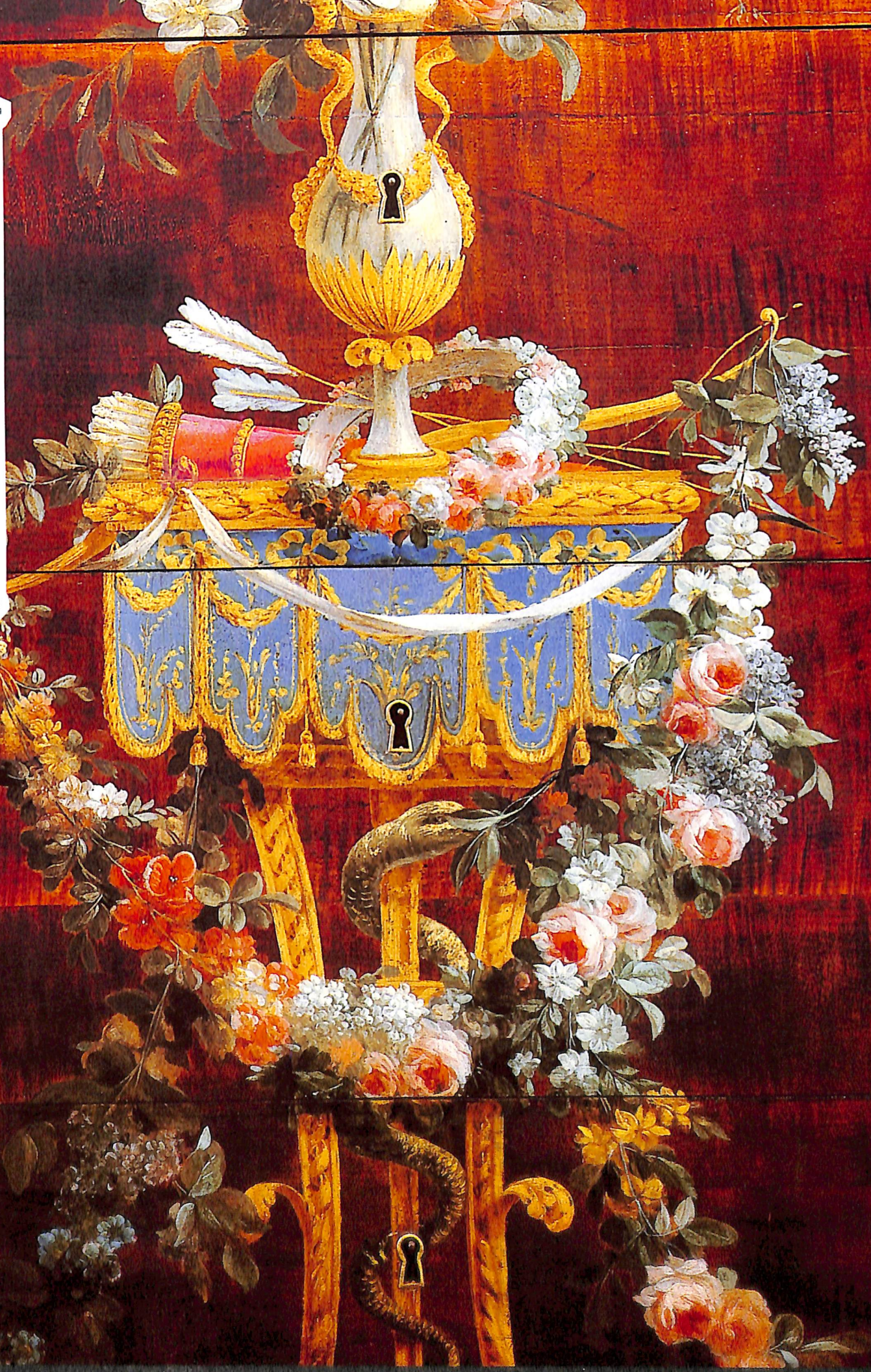


لوحة ٤١٢. فرنسوا ليوتاود (١٧٠٠-١٧٤٨): كومود طراز لويس ١٥. صوان ذو أدراج يغشي سطحه خشب الأرجوان الملوكي ذو التموجات الكثيفة البديعة، وتزيينه زخارف برونزية مذهبة.





لوحة ٤١١ أ. جان باتيست توار  
Jean-Baptiste Tuart  
(١٧٠٠ - ١٧٦٧) : خزانة ذات  
أدراج Armoire-Chiffonier تعلو  
بعضها البعض، مزينة بلوحة  
مصورة فوق أرضية من خشب  
الجميز Sycamore. من تصوير  
الفنان جان - لوي بريثفو. معرض  
جيزمونيدي. باريس.



لوحة ٤١١ ب. جان باتيست  
توار والمصور جان - لوي بريثفو.  
تفصيل الواجهة المصورة من  
اللوحة السابقة.





لوحة ٤١٠. كريسان: تفصيل  
لإحدى الزخارف البرونزية  
المذهبة فوق كومود من خشب  
الأرجوان الملوكي Kingwood.  
وجه نسائي داخل إطار محفور  
من زخارف الخار والصدف  
وأوراق الشجر وفق طراز  
الروكوكو (١٧٤٠ -  
١٧٤٥). مجموعة والاس  
بلندن.





لوحة ٤١٣ . برنارد فانريسامبورج

Bernard Vanrisamburgh

(١٧٣٨ - ١٨٠٠)

أعظم تجاري الأثاث في عهد

لويس ١٥ : كومود مطلي بالذهب

الياباني له درجان، وقد رسم عليه

مشهد ياباني . تغشي الزخارف

البرونزية المذهبة الواجهة وأركان

الأرجل ونهاياتها . المجموعة

الملكية البريطانية .





لوحة ٤١٤. فانريسا مبورج:  
كومود من الخشب الأملس  
المصقول، مطعم بزخارف الماركيتري  
من خشب الأرجوان الملوكي على  
هيئة رسوم أشجار، ومغطى بزخارف  
برونزية مفرغة تكسو مساحة كبيرة  
من سطح الواجهة، ومن بينها  
تشكيل يمثل ثعلبين يقضان على  
غزال. وتنتهي الواجهة من أسفل  
بنصف دائرة. ويعلو الكومود مسطح  
من الرخام الأزرق المجزأ بالبني  
والأبيض. متحف بول جيتي. ماليفو.  
كاليفورنيا.



لوحة ٤١٥ . فانيسا مبورج : مكتب نسائي لغرفة النوم Sécretaire . مطلي بالبرنيق الأزرق على غرار الك الياباني مرسوم عليه مناظر يابانية . باريس



لوحة ٤١٥

لوحة ٤١٨ . جان فرانسوا أوبن Jean-François Oeben (١٧٢٠ - ١٨٠٠) : منصدة زينة متحركة فوق عجالات طراز لويس ١٥ (١٧٧٥) مطعمة بزخارف الزهور فوق أرضية من خشب الجميز . ويتحرك القرص العلوي أفقياً إلى الخلف لكي تطل منه مرآة داخل إطار خشبي للتزيين . ويحيط بالقرص إطار نحاسي مُحلّى . وتغشّي زخارف الماركتري السطح العلوي للمنصدة بموضوعات الورود والأصداف والطيور .

لوحة ٤١٩ . مارتن كارلان Martin Carlin : جيرودون Guéridon منصدة صغيرة منخفضة مستديرة ، ترتكز فوق ثلاثة أرجل منحنية إلى الخارج . طراز لويس ١٥ (١٧٧٠ - ١٧٧٥) .

لوحة ٤٢٠ . مارتن كارلان «بونير دو جور» طراز لويس ١٥ (١٧٦٦) مطلي بالأك أسود ومزين بزخارف البرونز المشغول وسبعة عشر لوح بمقاسات مختلفة من بورسلين مصنع سيقر المشكل من العجينة الرقيقة الهشة tendre والمرسوم عليها باقات الزهور الملونة . وقد ثبتت وحدة الأدراج الثلاثة العلوية فوق جسم البونير دو جور بمسامير حلزونية ، وجّه الدُرج الذي يشكل إفريز السكرتيرة بسطح للكتابة يكشف بعد رفعه للخلف عن حيز للتخزين ، وآخر في اليمين لحفظ أدوات الكتابة . وهذه القطعة واحدة من عشر قطع مماثلة صنعها الفنان الفرنسي الألماني المولد بباريس في عام ١٧٦٠ كما يستدل من التواريخ المثبتة فوق ألواح البورسلين . وتلفتنا رشاقة الأرجل الأربعة التي تجمّلها الوحدة الزخرفية المشغولة بالبرونز .

لوحة ٤٢١ . آدم فيزفيلر Adam Weisweiler (١٧٤٤ - ١٨٢٠) (وقد من منطقة حوض الراين المتاخمة للحدود الهولندية البلجيكية) : بونير دو جور (بهجة الحياة) . طراز لويس ١٦ - الأرجل من البرونز المذهب على هيئة أعمدة صبايا الكارياتيد يحملن سلات الزهور فوق رؤوسهن . وكان «السؤاس» المتشابه أحد سمات الفنان فيزفيلر المتميزة ، وقد اعتلت منتصفه سلة من البرونز المشغول المذهب . ولهذه السكرتيرة سطح مائل للمطالعة قابل للضبط ، عبارة عن لوح مطلي بالك عليه مشهد ياباني . صنع فيزفيلر عدّة قطع من هذا النموذج لقصر سان كلو الذي اشتراه لويس ١٦ من دوق دورليان عام ١٧٨٥ . وقد أودعت هذه القطعة جناح ماري أنطوانيت الخاص ، وكانت بوصفها إبنة إمبراطورة النمسا ماري تيريزا تؤثر الفنانين ذوي الأصول الألمانية مثل رينير وفيزفيلر الذي وصل إلى باريس مع اعتلاء لويس ١٦ عرش فرنسا ، وغدا من أعظم صانعي الأثاث للقصر الملكي . وتعزى زخارف البرونز المذهبة في هذه القطعة إلى بيير جوتيير Gouthière أشهر صانعي البرونز في عصره .

لوحة ٤٢٤ . بوماور : خزانة ركنية Encoignure (١٧٧٠) . طراز لويس ١٦ . ويلفتنا غشاء الشرائط الأفقية من الخشب الأملس المصقول ، والأكتاف الزخرفية العمودية المحددة على الجانبين ، تحمل أطرافها العليا والسفلى وريادات برونزية مذهبة ، وكذا إفريز الزخارف الإغريقية البرونزية العلوي .



لوحة ٤١٨





لوحة ٤٢٤



لوحة ٤٢٠



لوحة ٤٢١



لوحة ٤١٩





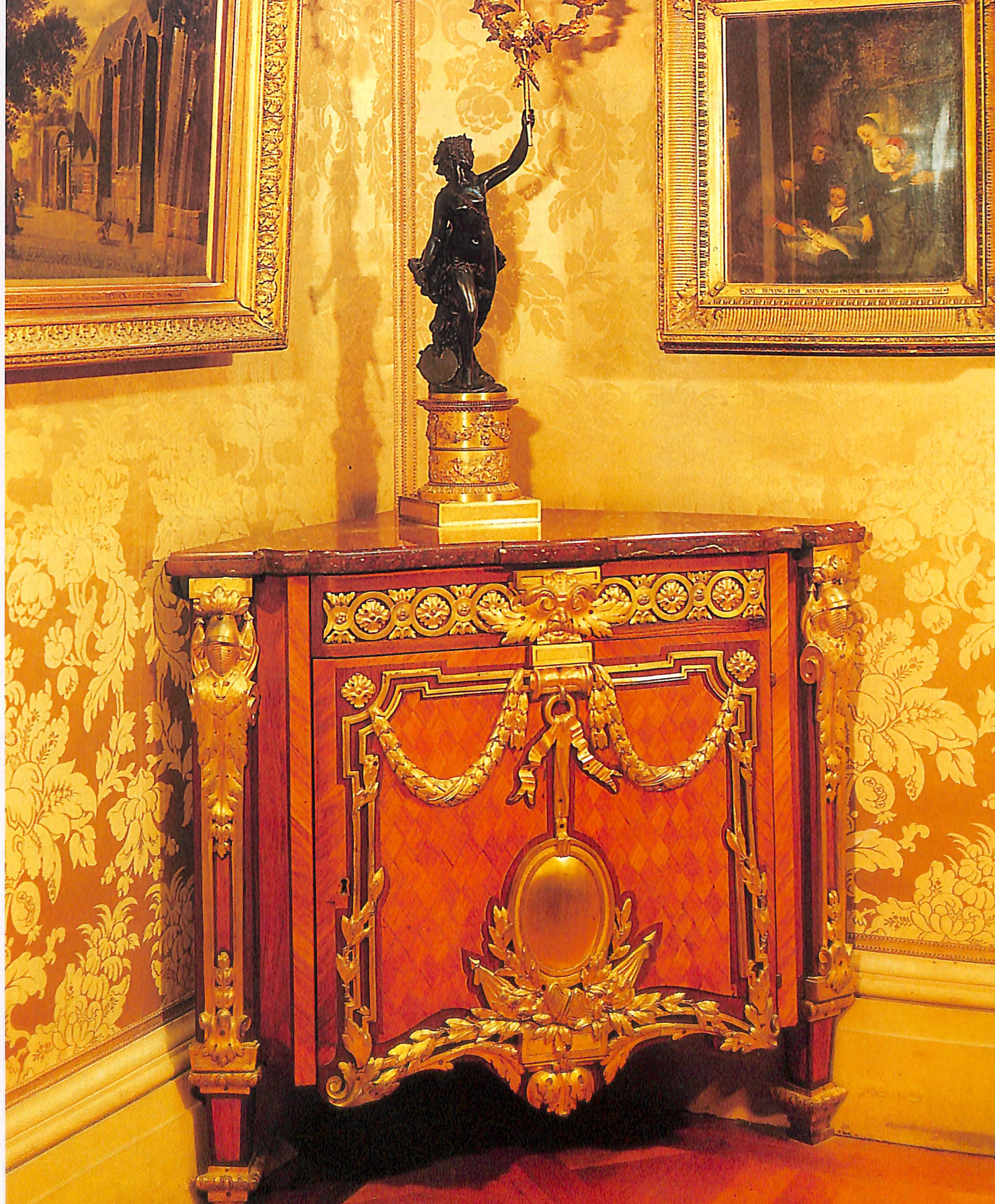
لوحة ١٦. بوشيه: بورتريه مدام ده بومبادور (١٧٥٦): ونرى إلى يسار فراشها منضدة صغيرة Guéridon يسهل نقلها من تصميم فانريسا ميورج. وأرجلها منحنية برشاقة ملحوظة وتزينها زخارف بسيطة من البرونز. والمنضدة مكسوة بقشرة من خشب الورد الباليساندر. بيناكوتيكا آلت. ميونخ





لوحة ٤١٧. فانريسا ميورج: كومود مرصع بتسعين لوحة من پورسلين مصنع سيفر، كان يفتنيه أمير كوندية (١٧٥٨).









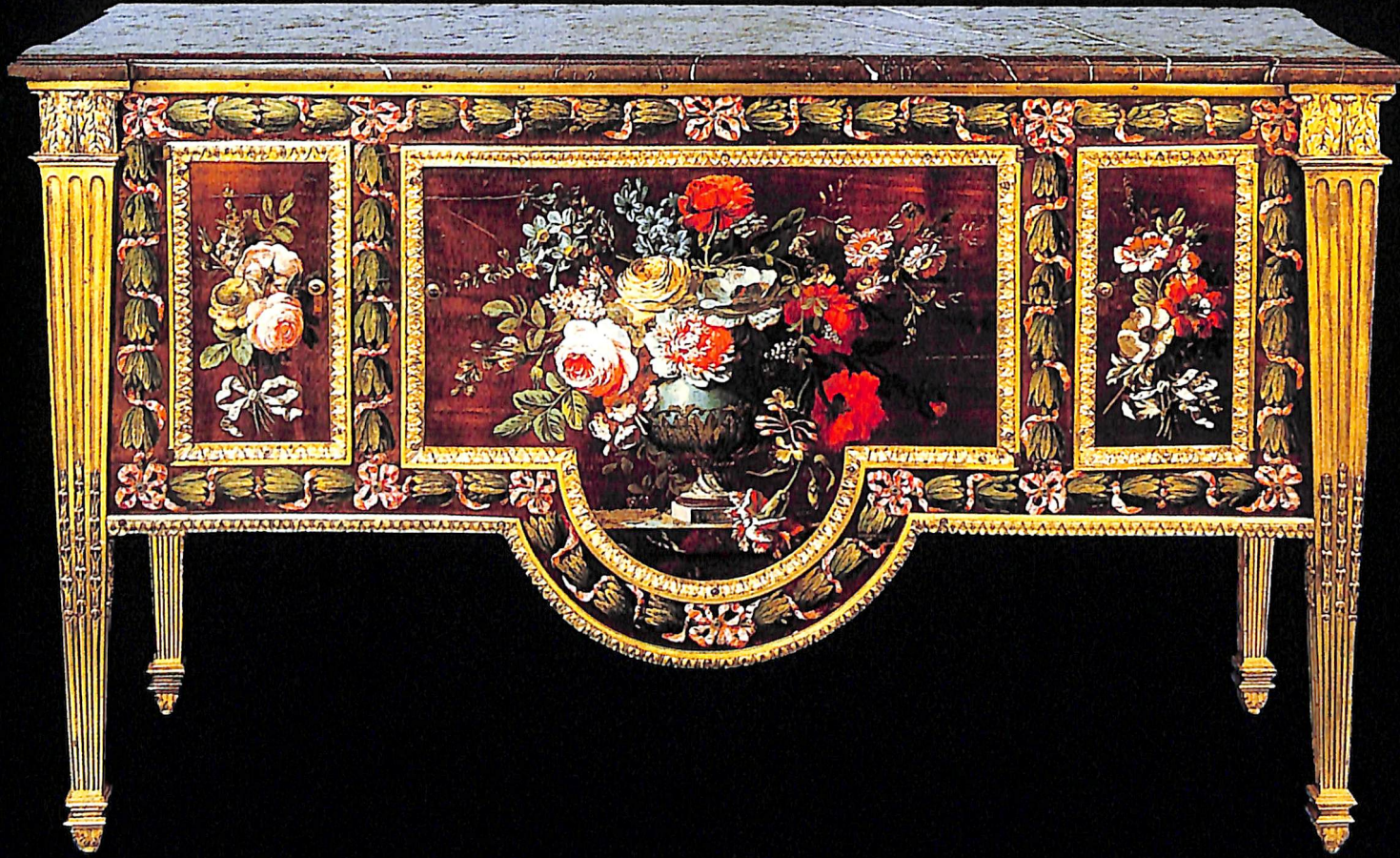
لوحة ٤٢٢. آدم فيزفيلر سكرتيرة [أو مكتب نسائي] مرتفعة صُنعت خصيصاً لمكتب الملك لويس ١٦ بقصر فرساي (١٧٨٤). تغطي واجهتها وجوانبها لوحات المناظر الطبيعية اليابانية المرسومة باللك الياباني. وتتميز بشراء التركيبات البرونزية المشغولة المذهبة لاسيما تمثالا الكارياتيد فوق ركني الواجهة، وإفريز مشغولات الأرابيسك البرونزية العلوي، ويجمع الأرجل الأربعة سؤاس في هيئة تشكيلات مفرّعة.

لوحة ٤٢٥. بيير أنطوان فوليه Pierre-Antoine Foullet (١٧٣٢ - ١٧٧٥) خزانة رُكنية Encoignure ذات ضلفة واحدة، مكسوة بقشرة خشب الورد ومغشاة بالبرونز المشغول، وتستند على رجلين مربعي القطاع، ويعلو الضلفة درج.









لوحة ٤٢٧. بومار: كومود طراز لويس ١٦ من خشب شجر الجميز، زُيّن واجهته بأكاليل الزهور وباقات الورد التي رسمها الفنان پريفو (١٧٧٠) داخل إطارات مستقيمة تتخللها شرائط من فروع زهور الزنبق. ويرتكز الكومود على أربعة أرجل مسلوية مذهبة تغطي أسطحها الأخاديد الغائرة.

لوحة ٤٢٦. جودفروا ديستير Godfroy Dester: كومود يمكن أن يصطف فوقه أدوات الزينة من عطور ومستحضرات التجميل Toilette commode تغشي واجهته لويحات من البورسلين باريسية الصنع ذات زخارف نباتية وزهور، كما ينتهي بأرجل دائرية مسلوية ملبّس بها سنابل حول محيطها، وترتكز على كعوب من البرونز المشغول.





لوحة ٤٢٣. ريزنير: كومود. يُعدّ أروع قطعة أثاث صنعها هذا الفنان لماري أنطوانيت التي عُرف عنها ولعها باقتناء لوحات الك الياباني في غرفة مكتبها بقصر فرساي. وتلفتنا نوعية التركيبات البرونزية الرفيعة الذوق ورقتها البالغة لكانها الجواهر ترصّع الأثاث. ويرتكز الكومود على أربعة أرجل مكسوة بالبرونز على هيئة كأس وردة. طراز لويس ١٦. متحف المتروبوليتان





لوحة ٤٢٩. جوزيف بوماور Joseph Baumhauer : كومود مطلي بالأك الياباني مرسوم عليه مناظر طبيعية يابانية، ومزين بزخارف البرونز المذهب. ويعد هذا الكومود إرهاباً بمرحلة الكلاسيكية المحدثة المبكرة، وكان يقتنيه المركز ده ماريني أحد رعاة الكلاسيكية المحدثة. وقد بيع هذا الكومود سنة ١٧٦٦ بمبلغ ٤٠٠٠ ليرة.





لوحة ٤٢٨ . سيمون أوبن Simon  
 مكتب طراز لويس ١٦ مطعم  
 بزخارف الماركتري، تغشيه  
 الزخارف البرونزية المذهبة. وتعلو  
 طرف المكتب «وراقة» Cartonier  
 لحفظ الأوراق والبطاقات ذات  
 أرفف أفقية [وقد تكون في غير  
 هذا المكتب رأسية، كما قد تجهز  
 بضلف]. ويعلو الوراقة تكوين  
 ينتهي بساعة دقاقة. قصر  
 شانتلي. متحف كوندية.





لوحة ٤٣٠. مارتن  
كارلان. كومود مزين بتكوينات  
من الخزاف الفسيفسائية الطابع  
Pietra-Dura المطعمة بأحجار  
شبه كريمة كاليشب واللازورد  
والعقيق (١٧٧٥). المجموعة  
الملكية البريطانية.





لوحة ٤٣١. فيليب كلود مونتيني  
 Philippe-Claude Montigny  
 (١٧٣٤ - ١٨٠٠) خزانة  
 [بسكتريرة] ذات ضلفة كبيرة  
 مستطيلة à abattant  
 تُجَمَّل واجهتها لوحة زخرفية من  
 تلبس النحاس والمعادن الأخرى  
 فوق أرضية من خشب الأبنوس  
 داخل إطار من الطراز الكلاسيكي  
 المحدث يتجلى في الأفاريز الزخرفية  
 والوريدات المستديرة والمستطيلة،  
 ورصعة الشمس البرونزية المذهبة  
 تطل منها رأس أبوللو، فضلاً عن  
 الكتفين الزخرفيين على جانبيها  
 اللذين ينتهيان من أسفل بثلاث  
 سنابل فوق كل أحدود. متحف  
 بول جيتي. مالبو. كاليفورنيا.





لوحة ٤٣٢ ب. نموذج من زخارف الروكوكو التي تتوسط الإطار الخشبي الأمامي  
لجلسة مقعد طراز لويس ١٥.



لوحة ٤٣٢ ج. نموذج من زخارف الروكوكو فوق قمة مسند ظهر مقعد  
طراز لويس ١٥.

أو بلاطات غيرهم من ملوك أوروبا ، حتي باتت هناك أنماط من الأثاث لا تستخدم إلا شتاءً  
وأخري لا تُستخدم إلا صيفاً ، بعد أن غدا اختيار هذه الطبقة لأثاثها قائماً على التدقيق  
الشديد النابع من الدراية الشاملة لأفرادها بأصول هذا الفن .

وصناعة الأثاث عمل فني ينهض به فريق متكامل ، يشارك فيه الصُّناع  
الحرفيون على اختلاف تخصصاتهم . فيبدأ النجار Menuisier بإعداد الهيكل  
الخشبي لقطعة الأثاث ، يليه تجّار الأثاث ébéniste [ وهو ما نطلق عليه في  
مصر النجار الأفرنجي ] الذي إليه ضبط عناصر قطعة الأثاث والقيام بتركيبها  
وتعشيقها . ثم يتدخل الخراط Sculpteur بعد ذلك مباشرة لحفر الصيغ الزخرفية  
التي يُبدعها خيال المزخرف L'ornemaniste كالزهور المحورة وصيغ المحار  
والأصداف لمقعد من طراز لويس الخامس ( لوحة ٤٣٢ أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و ، ز ، ح ، ط ، ك ، ل ) أو كالزخارف الإغريقية لمقعد أو إطار من  
طراز لويس السادس عشر ( لوحة ٤٣٣ أ ، ب ) ، وما أكثر ما كانت الزخارف  
هذه تعدّ خصيصاً لتتألف وتتسق مع زخارف المكان الذي سيستقر فيه الأثاث .  
وقد يتطلب الأمر أحياناً الاستعانة بإخصائي تشكيل البرونز Le bronzier ،  
والمرصع المذهب Le Ciseur - doreur لإضفاء المزيد من الروعة والأناقة على  
قطع الأثاث . يليهم النقاش Le Peintre والمنجد Le tapissier لإخراجها في  
شكلها النهائي . وعلى هذا النحو ظهر طراز لويس الخامس عشر ، وطراز لويس  
السادس عشر وغيرهما من الطرز المحاكية لهما في إنجلترا وألمانيا وإيطاليا والسويد  
وهولندا وروسيا .

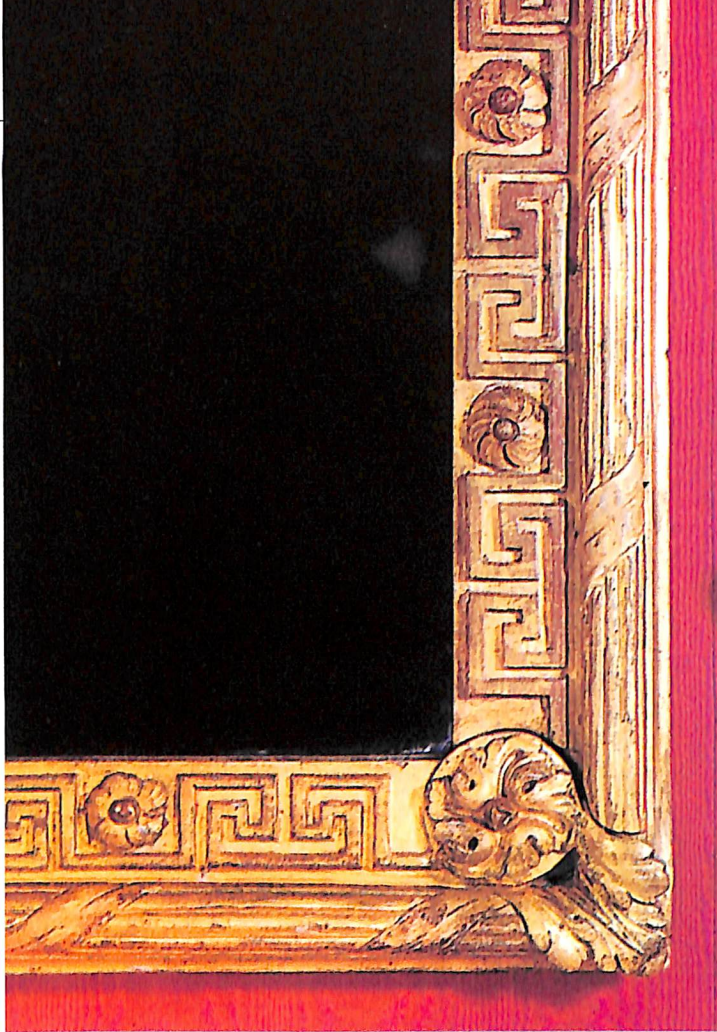


لوحة ٤٣٢ أ. نموذج من زخارف الروكوكو فوق القائم الواصل بين  
مسند الذراع والإطار الخشبي أدنى جلسة مقعد طراز لويس ١٥.









لوحة ٤٣٢ د، هـ، و، ز، ح، ط نماذج متنوعة من زخارف الروكوكو فوق القوائم الواصلة بين مساند الأذرع الأطر الخشبية أدنى جلّسات المقاعد من طراز لويس ١٥.

لوحة ٤٣٣ أ. جانب من إطار للصور معلق على الحائط من تصميم إرتو (١٧٧١) لقصر «شاتو ده لاتور» بنورمانديا. زخارف إغريقية طراز لويس ١٦.

لوحة ٤٣٣ ب. نموذج للزخارف المحفورة على مقعد طراز لويس ١٦ : قائم مسند الذراع على شكل «قرن الرخاء» [كورنوكيا] الكلاسيكي، وترتكز قاعدته علي مكعب يربط بينه وبين رجل المقعد، وتغشي إطار الجلّسة الخشبي زخارف المياند الحزونية الإغريقية الطراز.



## طراز عهد الوصاية

اختفى طراز لويس الرابع عشر في السنوات الأخيرة من القرن السابع عشر قبل ظهور طراز الوصاية Régence (لوحة ٤٣٤، ٤٣٥)، فعلى حين كان الملك الشمس يقضي سنيه الأخيرة ضائعاً محزوناً مضي الفنانون والحرفيون يعملون لحساب النبلاء والأشراف مثل دوق شارتر ودوق أورليان، أو لحساب رجال المال أمثال كروزا أو لحساب نخوم الطبقة العليا مثل روهان سوبيس الذين لم ترق مواهبهم وأذواقهم إلى مرتبة ملكهم قط. ويمكن للمرء أن يميّز من أول وهلة طراز الوصاية عن طراز لويس الخامس عشر من ملاحظة غزارة انحناءات خطوط مقاعد الطراز الأخير، لاسيما أرجله ذوات الخطوط المتحوّية على شكل حرف S والمسماة قوائم الطباء [أو سيقان الغزلان أو العنزات] التي تنتهي أطرافها الدنيا بأظلاف.





لوحة ٤٣٤. لوي كريشون Louis mCresson: مقعد وثير «فوتني» طراز الوصاية Régence (١٧٤٠). من خشب الجوز المصقول. ويعد هذا المقعد الوثير نموذجاً لأسلوب كريشون في الحفر البديع ولطراز الوصاية، حيث تجمل زخارف الأصداف والمحار الحلزونية الشكل أعلى مسند الظهر وصدر شريط جلسة المقعد.





لوحة ٤٣٥. لوي كريستون: فوتي طراز الوصاية «ريجانس». وتلفتنا كعوب  
الأرجل على شكل اللفائف المتجهة إلى الداخل، وكذا المكعب الرهيف الذي  
يرتكز عليه قائم مسند الذراع الموشى بغطاء الدنتلا (١٧٣٠ - ١٧٤٠).



## طراز لويس الخامس عشر [ طراز المحارة والأصداف ]



طراز المحارة والأصداف Coquille et Rocaille في عام ١٧٣٠ علي أيدي الفنانين بينو وأوينور وسلوطز وميسونييه ومعاصريهم ومن تلاحهم من مصممي وتجاري الأثاث الموهوبين أمثال : جان بوكو Jean Boucault ، و كينيبير فوليو Foliot ، ولوي كريسون Cresson ، و جان باتيست كريسون ، وجوردان Gourdin ، وبلانشار Blanchard ، وتيار Tilliard ، وچاكوب Jacob ، ونيكولا إرتو Heurtot ، وديلانوا Delanois ، ومنبيه Meunier وغيرهم . وأطلق على هذا الطراز آنذاك اسم « طراز الذوق الشائع » « Le goût du jour » إلى أن أطلق عليه فيما بعد اسم « الطراز العصري Le genre moderne » ، بوصفه نقيض « النمط الكلاسيكي القديم Le genre Antique » . وفي النهاية أطلق عليه خلال فترة اضمحلاله اسم « النمط الجذاب Pittoresque » ، وكان بينو أحد رواده .

وجاء طراز لويس الخامس عشر أو طراز المحارة والصدف استجابة للتغير الذي طرأ على السلوك الاجتماعي وقتذاك ، فإذا هو يتحول من مناخ الجلال الشامخ والأبهة السالفة إلى مناخ مشبع بالطراوة والأناقة والرفقة والليونة ، إلى أن أُمست الغاية المنشودة هي الأثاث العملي الذي يسهل استخدامه ويوفر الراحة للجالسين ويتفق ومتطلبات الظروف الاجتماعية السائدة ، فإذا خيال أساطين نجارة الأثاث يتمخض عن ظهور أنماط من الأثاث صالحة لشتى أنواع الاستخدام ، وإذا « الأريكة » Canapé التقليدية تأخذ تارة شكل الجندول أو السلّة Corbeille أو يكون لها مسندان جانبيان يرتفق عليهما الذراعان ، أو تُصمم خصيصاً بهدف المناجاة Tête à Tête ، أو للإسرار والإفصاح الهامس Confident حتي كاد يكون لكل وضعة جلوس نمطها الخاص .

واستخدمت الأرائك لأول مرة في غرف الاستقبال الحميمية الملحقة بمخادع النوم Les Boudoirs متخذة أسماء متعددة مثل الأريكة « التركواز (أي التركية) Turquoise » و« الدوشيس (الدوقة) Duchesse » و« الشيزلوش Chaise longue »<sup>(٥٩)</sup> و« أريكة السهر Veuelleuse » . وإذا السيدات يندفعن بلا حرج – على نحو ما وصفهن فولتير – للاسترخاء مضطجعات فوق الأرائك والمقاعد الطويلة الممتدة [ الشيزلوش ] .

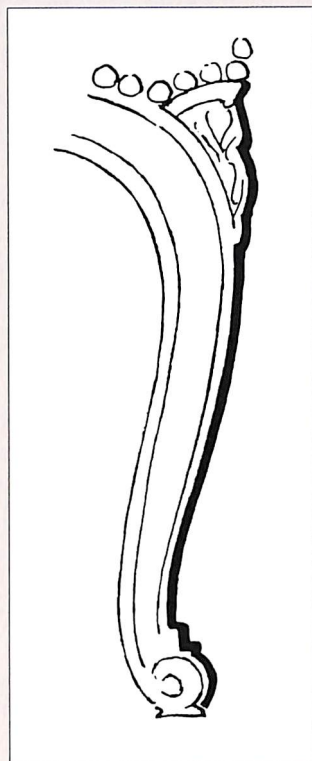
وقد تميّزت الأشكال الجديدة لتلك المقاعد المريحة بالمنحنيات والمنحنيات العكسية الماثورة عن طراز لويس الخامس عشر والتي ازداد تقوسها عن المؤلف ، فأخذت أرجل الأثاث من أرائك ومقاعد وموائد وصوانات وخزانات وكمودات ومكاتب إلى غير ذلك شكل أقواس منفرجة شيئاً ما ، أو شكل منحني شبيه بحرف C يستطرد

امتداده في منحني عكسي ليشكل حرف S ( لوحة ٤٣٦ ) . وانطلق المزخرفون وراء المزيد من التألق وإبراز التفاصيل الدقيقة لإرضاء عملائهم ، فإذا ألوان الأثاث تغدو هي الأخرى شديدة التنوع مع استخدام خشب الأمارانت الأرجواني وخشب الباليساندر وخشب الورد إلى غير ذلك من أنواع أخشاب التطعيم والتليس التي تخلف انطباعات لونية متنوعة جذابة<sup>(٦٠)</sup> ، كما شاعت أخشاب التجليد Placage المغشاة بالصيغ الزخرفية النباتية والهندسية والموسيقية . وفي الوقت نفسه لم يفقد الطلاء بالـ<sup>(٦١)</sup> زهوه وحيويته والإقبال عليه ، إلى أن استرجع الطلاء « بالبرنيق » Vernis حظوته من جديد بعد أن كان قد فقدتها بعض الوقت ، فمضى يغشي أخشاب المقاعد والأرائك وقطع الأثاث بألوانه الرقيقة المتناغمة والمتألفة مع مفروشات الكسوة ( لوحات من ٤٣٧ إلى ٤٩١ ) .

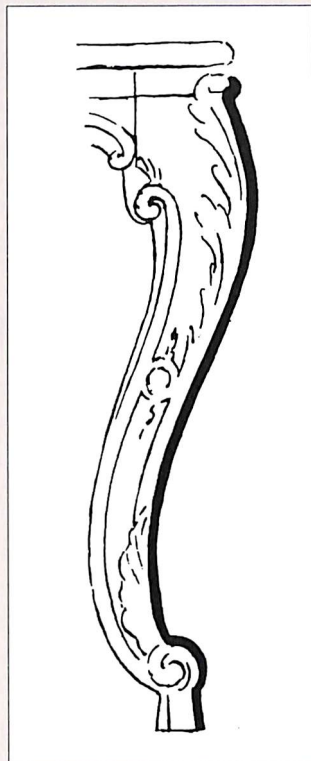
كذلك غدت الأرائك والبرجيرات والمقاعد وثيرة مريحة تُغري الحاضرين بالمسارعة إلى الاسترخاء في أحضانها ، فإذا البرجير – الذي ظهر أول ما ظهر في عهد الوصاية – تستأثر به الأرائك التي توفر الألفة الحميمية في الغرف والقاعات حتي يكاد يشقّ على الجالس عليها التخلي عنها ومغادرتها ، على حين تراجعت قوائم مساند أذرع المقاعد الأصغر حجماً إلى الوراء في عام ١٧٢٥ للجيلولة دون تجدد الفساتين ذات الخصر الدقيق التي يتسع قطرها تدريجياً حتى القدمين ، والتي شاع طرازها وقتذاك ( وذلك بارتداء بطانة خيزرانية على شكل سلّة مقلوبة ) . ولم يعد الكومود Commode والباهو Bahut مجرد خزانة بل تكويناً فنياً أسراً متناغماً مع خطوط قطع الأثاث المجاورة له ، أو هو عمارة مصغرة داخل الدور تستوحي عناصرها وأبعادها من أشكال المباني الصرحية الشهيرة بما يتيح لها البقاء والاستمرار مهما تغيرت الأذواق وأنماط الأثاث ، فإذا جزؤه الأوسط ينتفخ وإذا قوائمه تقوّس تقوّساً خفيفاً وتنتهي أطرافها بأظلاف أنيقة ، وإذا التطعيم بأخشاب « الماركري » يطالع الأنظار بباقات الزهور المتنوعة فوق سطح قطعة الأثاث .

وقد تخلّى القرن الثامن عشر عن ذوق الأبهة والخيلاء الذي التزم به القرن السابق ، فإذا حجم المقاعد يتضاءل لمجارة « المقياس الإنساني » بعد أن غدا الهدف منها توفير الراحة للنخبة المغرمة بمتع الحياة وأناقة المظهر . ومع وفاة لويس الرابع عشر انتهت عهده مراسم الصالون القاضية باصطفاف المقاعد على امتداد الجدران ، واقتضت الحاجة إلى توفير الراحة زحزحة المقاعد بعيداً عن الجدران وتوزيعها داخل الغرف والقاعات ، وتوظيفها لتناسب الندوات الاجتماعية والأدبية التي بدأت تعقدها بعض سيدات المجتمع المولعات بالأدب والفن مثل مدام [ الماركيزه ماري ] دو دفان Du Deffand ( ١٦٩٧ – ١٧٨٠ ) ، و مدام [ البارونه لويز – إيونور ] ده فارنز De Warens ( ١٧٠٠ – ١٧٦٢ ) صديقة جان چاك روسو ، فإذا هذه الاجتماعات تسفر عن ابتكار مقاعد رشيقة أنيقة سهلة الاستخدام والنقل يمكن تحريكها عند الاقتضاء ووضعها في المكان المناسب دون التقيّد بقواعد المراسم ، ووفقاً لما تقتضيه راحة الحاضرين . وإذا كان مجتمع القرن الثامن عشر مجتمعاً أبيقورياً ذوّاقاً عاشقاً لمتع الحياة منغمساً في الملذات ، فقد قصّرت أرجل المقاعد وتقوّست ظهورها لتناسب شكل الجسد الإنساني وحجمه حتي بات في وسع الجالس على مقعد

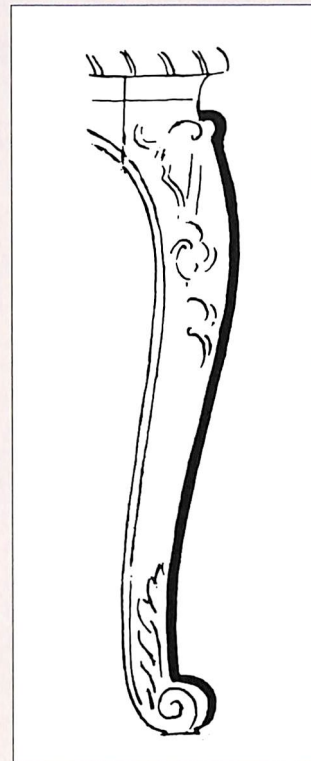




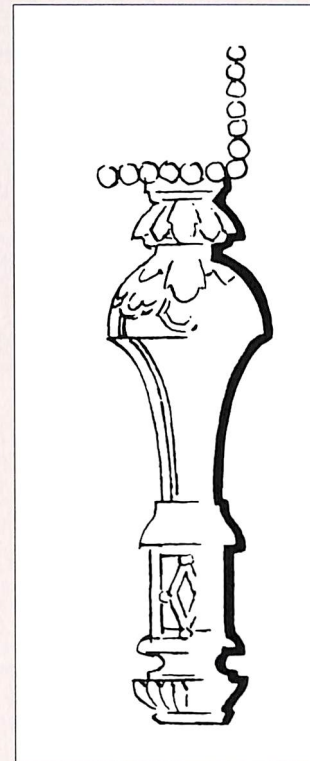
طرز لويس ١٥



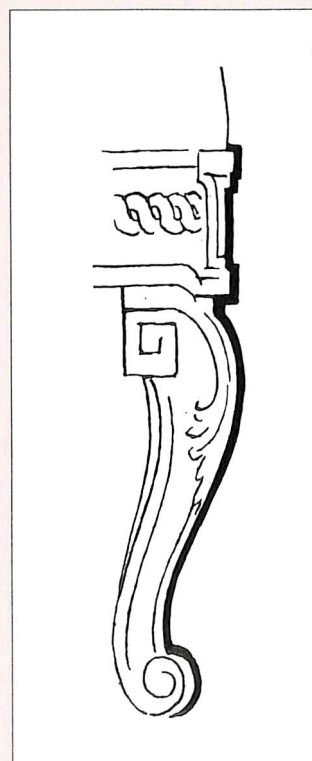
طرز لويس ١٥



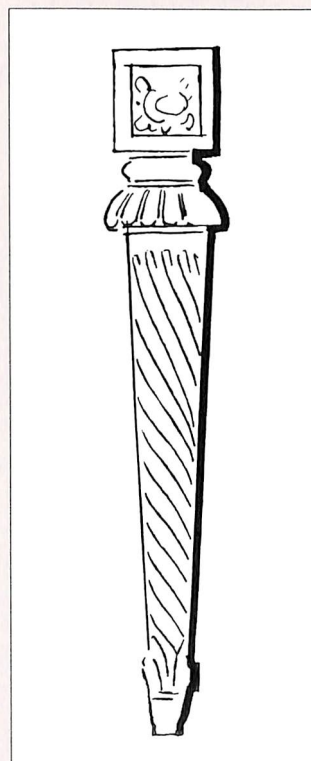
طرز لويس ١٥



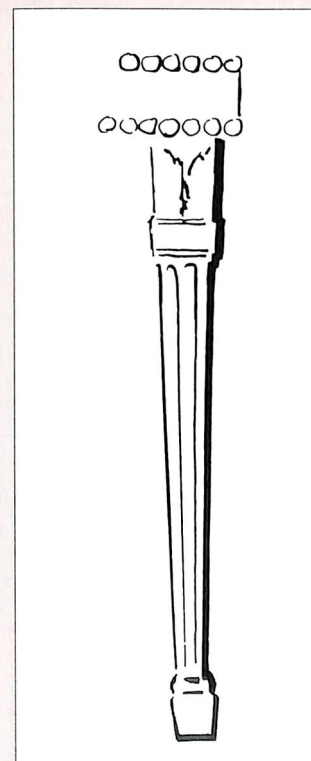
طرز لويس ١٤



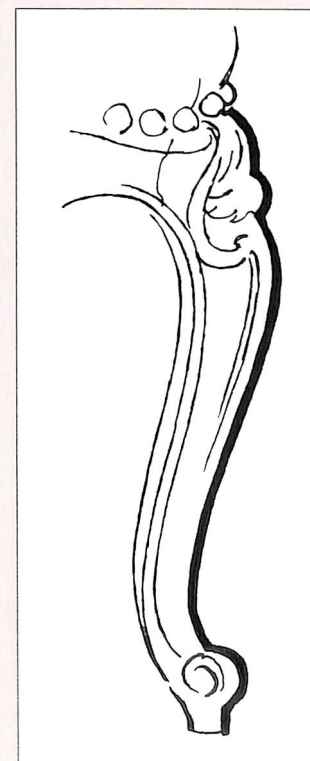
طرز انتقالي



طرز لويس ١٦



طرز لويس ١٦



طرز لويس ١٥

لوحة ٤٣٥. شكل يمين أرجل أثاث طراز لويس ١٤، ١٥ والانتقالي، ولويس ١٦





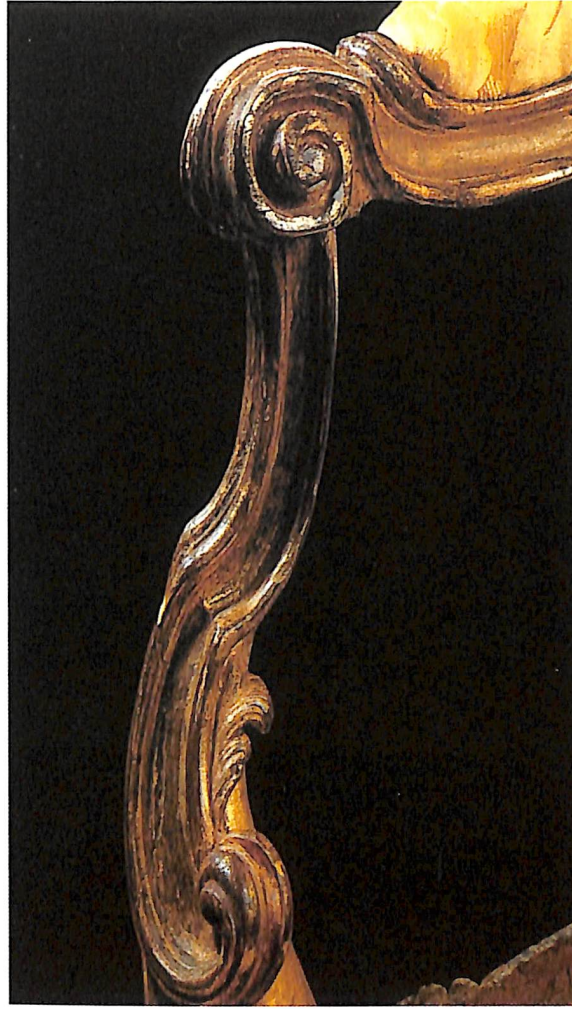
لوحة ٤٣٧ أ. جان بوكو Jean Boucault: مقعد وثير «فوتي» طراز لويس ١٥  
موديل الملكة à la reine (١٧٥٨). من خشب الزان المطلي بالذهب المموه بتظليلات  
داكنة. متحف الأورانجيري. باريس.



على مدى القرن الثامن عشر . ولعل « البرجير » هو المقعد الذي تغيرت أسماؤه وأشكاله أكثر من غيره من المقاعد ، وهو كما يتبين لنا لا يختلف شكلاً عن المقاعد العادية إلا بارتفاعه واتساعه ، تستخدمه سيدات الطبقة الراقية للاسترخاء في حضنه الوثير ووقاية لثيابهن من التجعد والتكسر ( لوحات ٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ) .

وابتكر مصممو الأثاث أنماطاً أخرى من المقاعد مثل مقعد الماركيه Marquise ( لوحة ٤٤٩ ) ، وفوتي التزين أمام التسيريحة Fauteuil à Coiffer بظهره الخفيض ، والفوتي البصاص Fauteuil Voyeuse ou Voyelle لرصد لعب القمار ، وكان يصنع بشكلين أحدهما خاص بجلوس الرجال جلسة شبيهة بامتطائهم صهوات الجياد ( لوحة ٤٥٠ ) والآخر يعلو ظهره طنن تستند إليه السيدات وهن واقفات ( لوحة ٤٥١ ) . واحتشدت القصور الملكية بكراسي التابوريه Le Tabouret « الإسكملتة » وهو مقعد بلا مساند للظهر والذراعين ( لوحة ٣٩٦ ) ، ثم الكرسي القابل للطّي le ployant على شكل حرف X ( لوحة ٣٩٧ ) . واتخذت الأريكة - وماتزال - أشكالاً متعددة على مرّ السنين ، ونظراً لضخامة حجمها فقد أخذت تشكّل إحدى النقاط البؤرية في خطة التنسيق الداخلي ، كما ارتفعت أثمان الأرائك نسبياً عن أثمان الكراسي نظراً لتأسيسها كلها بنوعية متميزة من الخشب الصلب المتين . وفي أغلب الأحوال كانت أغلى الأرائك ثمناً هي المزينة بالزخارف المحفورة أو المطعمة بمواد أخرى ، كما كانت أرائك الصالونات وغرف الاستقبال هي محور التباهي والتفاخر إعراباً عن ثراء صاحبها وذوقه . ومن هنا كانت نوعية كسوة الأريكة ذات أهمية جوهرية حتى فاقت تكلفتها أحياناً تكلفة الهيكل الخشبي . فإذا استخدم للكسوة قماش رقيق كالحرير الفاخر - على سبيل المثال - كان لا مناص من تبطينه بقماش سميك ليزيد من قوة تحمّله ولحمائته التلف السريع مما يرفع التكاليف . هذا فضلاً عن الضفائر المقصبة والشرايات والهدابات التي تضيف المزيد إلى نفقات الأريكة .

وقد اعتاد مؤرخو فن صناعة الأثاث منذ بداية القرن الثامن عشر أن يطلقوا أسماء متنوعة وأحياناً متناقضة على نوع واحد من الأرائك حتى يكاد المرء يحار أي الأسماء يأخذ بها . ومنذ عام ١٧٥٠ غدت الأريكة عنصراً ثابتاً في الدور ، يختلف تصميمها باختلاف موقعها من البيت ، فإذا هناك الأريكة الخاصة بردهة المدخل ( أو الصالة ) ، والأريكة المصممة لغرف الجلوس أو لغرف المكتب أو غرف الاستقبال الحميمية الملحقة بمخادع نوم السيدات Boudoirs . وكانت أبسطها الأرائك ذات الجلّسات الخفيفة ومسند الظهر الخشبية التي شاعت - وماتزال إلى يومنا هذا - في أبهاء مداخل الدور . وهكذا تعددت أنماط الأرائك ،



لوحة ٤٣٧ ب. تفصيل زخارف قائم مسند ذراع «الفوتي» في لوحة ٣٧ أ.

البرجير الناعم الوثير الاسترخاء مستسلماً لنشوة الكرّ . ومن هنا هرع مصممو الأثاث إلى ابتكار المقاعد الطويلة الممتدة [ الشيزلونج Chaises-Longues ] وأرائك الدوشيس [ الدوقة Duchesses ] وأرائك السهر Veulleuses من أجل راحة سيدات المجتمع المرهقات أو . . . الثملات . ومضي تجار الأثاث منذ نهاية القرن السابع عشر يشبعون رغبات عملائهم وأذواقهم بالخروج الطريف على المألوف ، فإذا كونسولات Console الفنان تورو Toro تنبج وتتخذ من أشكال المخلوقات الخرافية دعائم تستند إليها مناضدها الرخامية مطرحة أشكال ولدان الحب والطير ، وإذا كومودات Commode الفنان كريسان تتجمل بالمشغولات البرونزية التي تغشي طبقة الك الحاكبة للتقنية الصينية ، وإذا كبار المصممين يطلون أخشاب الأثاث بالبرنيق فتتألق أسطحها ، ويستعيرون موضوعات الزخارف المستوردة من الشرق الأقصى ، وإذا خطوط المقاعد والأرائك تتحوّل في انحناءات بالغة الرشاقة على غرار زخارف الخشب المحفور الذي يشكّل كسوات الجدران Boiserie . وعلى حين اكتسب طراز لويس الخامس عشر روعته من رهاقة تذهيبه ومن نقوشه المحفورة ومشغولاته البرونزية ، اكتسب طراز لويس السادس عشر روعته من تناسق نسبه تناسقاً بلغ ذروة الكمال . وظهرت أنماط لمكاتب نسائية رقيقة الحجم بالغة الرشاقة رائعة التنميق صنعت لاستخدام السيدات أطلق عليها اسم « السكرتيرة Secretaire » كما سبق القول . وحين استطالت أرجل الكراسي الضامرة النحيلة الشبيهة بسيقان الغزلان خيل للبعض أنها ستنوء بحمل الأجساد البدنية ، غير أنها خالفت الظنون ومضت تؤدي دورها بكفاءة فضلاً عن أنافتها ورشاقتها .

لقد شهد القرن الثامن عشر أنماطاً متجددة للأثاث بهدف إرضاء مجتمع منهوم ، لا ينفك يتطلع إلى المتع ولا يرتوي ظمؤه ، وأطلقت على المقاعد والأرائك أسماء عديدة في مستهل عهد لويس الخامس عشر أخذت تتألى بسرعة فائقة ، منها الكرسي موديل الملكة Chaise à la reine ، ويطلق هذا المصطلح على الكراسي والفوتيات ذوات مساند الظهر المسطحة على العكس من موديل الكابريولييه المقعر السطح I ، والكراسي الخفيفة بسيطة التصميم ، والكراسي الأكبر حجماً لموائد الطعام ومناضد القمار ، كما انخفضت ظهور المقاعد باستثناء الفوتي والبرجير الذي ابتكر عام ١٧٢٥ ، وهو المقعد الفاره المميز لطراز لويس ١٥ . والبرجير مقعد ضخم فسيح منجد المساند والظهر ، يطوق الجالس بجوانبه المصمتة بلا فراغ بين المساند ، زودت جلسته بحشية مستقلة من زغب الطير كي يتيح للجالس متعة الاسترخاء الهنيء ، وقد تنوعت أنماطه





٤٣٨



٤٣٩

لوحة ٤٣٨: نيكولا إرتو Nicolas Heurtaut: مقعد وثير «فوتي» طراز لويس ١٥ موديل الملكة à la reine (١٧٥٨). ويتميز هذا المقعد بنسبه المتناسقة، وبشكل مسند الظهر ذي الكتفين المنخفضين، وبزخارف الروكوكو التي تصل قائم مسند الذراع بإطار الجلّسة الخشبي، وغيرها من زخارف المحار والأصداف وسعفات النخيل وباقات الزهور واللغائف الحلزونية. قصر فرساي.

لوحة ٤٣٩: نيكولا إرتو: فوتي طراز لويس ١٥ موديل الملكة à la reine من خشب الجوز المذهب (١٧٥٧). ويظهر التذهيب مظلالاً على درجتين: الأرضية بالتذهيب الأصفر، والزخارف الناتئة بالتذهيب الضارب إلى الخضرة، على حين تغمر زخارف المحار وسعفات النخيل الإطار العلوي لمسند الظهر. وزخارف هذا المقعد نموذج للنمط الذي استحدثه الفنان إرتو والمعروف باسم «زخارف الروكوكو المتراففة»  
Symmetrical rococo decoration

لوحة ٤٤٠: لوي ديلانوا Louis Delanois: فوتي طراز لويس ١٥ موديل الملكة. من خشب الجوز المذهب (١٧٦٥). وتلفتنا خراطيش سلات الزهور المحفورة في أعلى مسند الظهر وصدر إطار جلّسة المقعد، والشكل المبتكر لمسند الظهر.

لوحة ٤٤١: فوتي طراز لويس ١٥ موديل الملكة من الخشب المصقول، ومكسو بنسجّة مرسمّة من مصنع أوبيسون Aubusson (١٧٦٠). وتسترعي أنظارنا خرطوشة المحار الزخرفية التي تضمّ قلباً في قمة إطار مسند الظهر وصدر إطار جلّسة المقعد.



٤٤١









٤٤٤



٤٤٣



٤٤٦

لوحة ٤٤٢. إرتو: فوتي طراز لويس ١٥ موديل الملكة (١٧٥٥). من خشب الزان المذهب. ويذكر هذا الفوتّي الذي بلغ ذروة الأناقة والرشاقة بسمات منجزات إرتو من الأصداف والمحارات على شكل راحة اليد، ولا سيما خراطيش الزخارف التي تتوسط الضلعين العلوي والأدنى من إطار مسند الظهر وصدر إطار جلسة المقعد. ويشدّ انتباهنا وإعجابنا امتداد نهايتي مسند الظهر بالحفر البارز الذي يرتفع إلى مستوى الحفر في قمة مسند الظهر.

لوحة ٤٣٣. نيكولا كينبير فوليو: مقعد وثير «فوتي» احتفالي طراز لويس ١٥ موديل الملكة، مطرّز حول الجلسة بشريط الزخارف المشغولة بالقصب (١٧٥٠). متحف المتروبوليتان

لوحة ٤٤٤. فوليو: برجير طراز لويس ١٥ موديل الملكة «à la reine» (١٧٦٠). من خشب الزان المطلي: باللون الأزرق، مع تذهيب الزخارف الناتئة، يكسوه الحرير المقصّب «الاستيرق» Brocart. قصر فرساي.

لوحة ٤٤٦. نيكولا كينبير فوليو: فوتي ركني طراز لويس ١٥ من خشب الزان المذهب (١٧٥٠)





222

221





لوحة ٤٤٥. نيكولا إرتو: برچير طراز لويس ١٥، ومقعد تابوريه بسيط بلا ظهر أو أذرع يتيح امتداد الساقين فوقه. من خشب الزان المصقول (١٧٧٥).

لوحة ٤٤٨. ميشيل جوردان Michel Gourdin: برچير طراز لويس ١٥  
موديل الماركيزه Marquise. خشب زان طبيعي غير مشغول بالحفر. منجد  
بالكامل بالمخمل الأملس (١٧٦٠).









لوحة ٤٤٧. نيكولا كينيير  
فوليو: برچير طراز لويس  
موديل الملكة. من خشب  
الزان المذهب المؤكسد. وقد  
ظهر هذا النموذج عام ١٧٥٠  
وشاع بين عامي ١٧٦٠،  
١٧٧٠ متأثراً بالتيار  
الكلاسيكي المحدث ذي  
الخطوط البراح.





لوحة ٤٥٠. كرسي بَصَاص للرجال طراز لويس ١٥



لوحة ٤٤٩. فوتي المركيزه Marquise طراز لويس ١٥



لوحة ٤٥١. كرسي بَصَاص للنساء طراز لويس ١٥



فمنها الشيزلونج Chaise - longue وهو برجير ممتد إلى الأمام ، فإذا انتهى هذا الامتداد إلى موطيء للقدمين أطلق عليه اسم « الدوشيس » [ الدوقة ] ، وهو بمثابة سرير للراحة تأوي إليه السيدات الناقهات أو المرهقات أو الثملات . وثمة أنماط عدّة لأرائك الدوشيس مثل أريكة « الدوقة على شكل قارب à bateau » ( لوحة ٤٥٣ ) ، وأريكة « الدوقة المتعدّدة الأجزاء Duchesse brisé » وتتركّب من قطعتين أو أكثر تنضمّ إلى بعضها حسب الضرورة لتشكيل ما يشبه السرير ( لوحة ٤٥٤ ) ، ثم البرجير والتابوريه [ أو التمرقة Pouffe ] الذي يتوسّط بين البرجير وبرجير آخر ذي مسند خفيض ( لوحة ٤٥٥ ) .

وثمة العديد من أشكال الأرائك مثل الأريكة على شكل السلّة Corbeille ( لوحة ٤٥٦ ) ، وأريكة الإسرار أو الإفصاح الهامس Canapé à Confident ( لوحة ٤٥٧ ) ، والأريكة التركية Turquoise ( لوحة ٤٥٨ ، ٤٥٩ ) ، وأريكة السهر Veuilleuse ( لوحة ٤٦٠ ) ، والكنبة « العثمانلي » Ottomane ( لوحة ٤٦١ ، ٤٦٢ ) .

أما الصّفّة Sofa فتكاد لا تختلف عن الأريكة أو الكنبه Canapé إلا من حيث أن مساندها مصمّمة على غرار البرجير ، وحقيقة الأمر أن الصّفّة والكنبة إسمان مترادفان لشئ واحد ، وهي كنبه واسعة الانتشار غالباً ما تستخدم في غرف الجلوس الحميمية الملحقة بمخادع النوم .

وهناك أنماط أخرى للمقاعد منها ما هو مخصّص لغرف المكتب ( لوحة ٤٦٣ ) ، أو الكراسي القابلة للطيّ ( لوحة ٤٥٢ ) ، ومنها ما هو أكثر بساطة وقد كُسي بالقش Paille وهو ما يطلقون عليه اسم « الكابوسين à la capucine » [ نسبة إلى نباتات عشبية للزينة يطلق عليها هذا الاسم في أمريكا الجنوبية ] ( لوحة ٤٦٤ ) . وتستخدم هذه المقاعد في دور الأثرياء والعامّة على السواء ، وما أكثر ما نشاهدها في لوحات تصوير الحياة اليومية في فرنسا للمصوريّن شاردان وجروز وغيرهما داخل بيوت الطبقتين البورجوازية والشعبية . ومع ذلك فقد تسلّل هذا النمط أيضاً إلى داخل القصور الملكية ، فقد كانت مدام ده بومبادور تحتفظ في قصرها بمارلي بمقعدين من هذا الطراز المكسو بالقش .

وما لبث الناس أن أعرضوا عن « طراز الحمار والصّدْف » في منتصف القرن الثامن عشر بعد كل ما لحق به من إفراط وغلوّ في تجميله وزخرفته . وكان لعودة فريق من الفنانين الفرنسيين من روما بعد أن تشبّعت أذواقهم بالفن الكلاسيكي أثر في التخفّف من هذا الطراز . هذا إلى اندفاع المعماريين نحو بساطة الطرز الكلاسيكية ، فغدا الطراز المعتمد هو الكلاسيكية اليونانية سواء في مجال التنسيق الداخلي والخارجي للمباني أو في فنون الأثاث أو في زخارف الأقمشة والحليّ ، وإذا الذوق الباريسي يتّجه إلى اليونان القديمة . ومع ذلك فقد جرى هذا التحول بسلاسة وبساطة دون تعقيدات لاعتماده على تآلف النسب وتناغمها الرصين .



لوحة ٤٥٢. فرانسوا فوليو كرسي «المقصّ» القابل للطيّ طراز لويس ١٥ (١٧٥٠ - ١٧٦٠). من خشب الزان المذهب





لوحة ٤٥٣. نيكولا إرتو: شيزلونج Chaise longue أو أريكة الدوقة  
«دوشيس Duchesse» على هيئة قارب (١٧٦٠) طراز لويس ١٥.  
نموذج للبساطة السهلة الممتعة. من خشب الجوز المطلي باللون الأبيض  
على حين لَوْنَت حوافه باللون الأزرق المقارب للون الكسوة. مجموعة  
مارينا بيكاسو الخاصة.



لوحة ٤٥٤. أريكة «الدوقة» مكوّنة من جزئين  
Duchesse brisé. طراز لويس ١٥





لوحة ٤٥٨ . الأريكة التركية «توكواز»  
Turquoise : طراز لويس ١٥



لوحة ٤٥٥ . نمرة Pouffe





لوحة ٤٥٦. جان باتيست تيار: أريكة على شكل السلة Corbeille: طراز لويس ١٥ (١٧٥٥ - ١٧٦٠)





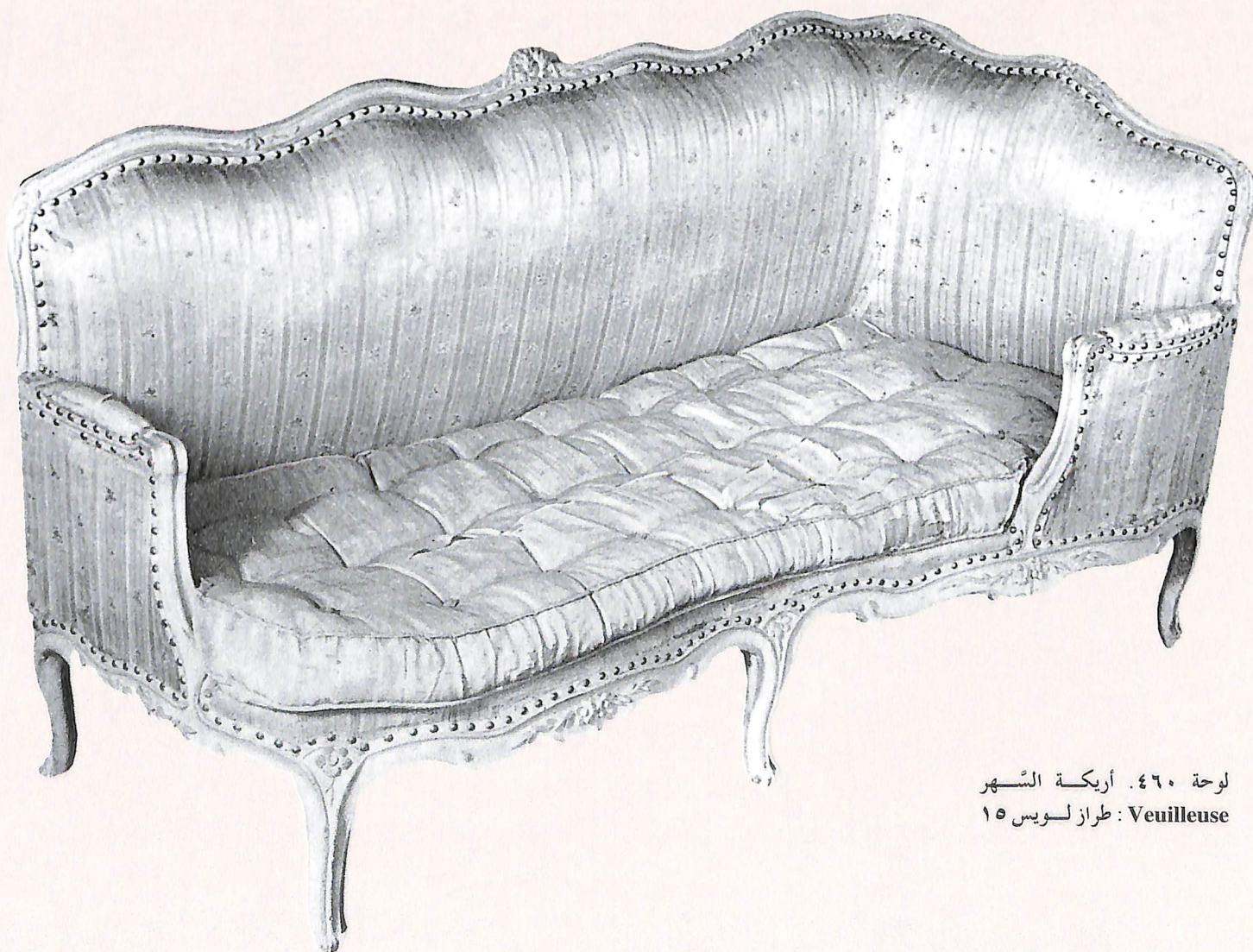




لوحة ٤٥٧ نيكولا إرتو: أريكة الإسرار Canapé à confident: طراز لويس ١٥  
ونلاحظ أن الإطار الخشبي للأريكة المقابل لمقعد الإسرار محفور من واجهة واحدة  
لا تكتمل إلا مع نظيرتها المقابلة في مقعد الإسرار كي تبدو الحليات الزخرفية كاملة.  
ويسترعي انتباهنا أيضاً أن المصمم قد استخدم نسقاً زخرفياً غير متماثل وإن انتمى إلى  
طراز الروكوكو الصميم، ويتناوب مع التوازن المتراصف الطاعني على تصميم الأريكة.  
ولعله اختار هذا الأسلوب لتخفيف أثر التماثل الغالب على معمار الأريكة (١٧٦٥).



لوحة ٤٥٩ . كنبه تركية «توكواز»  
Turquoise : طراز لويس ١٥



لوحة ٤٦٠ . أريكة السَّهر  
Veuilleuse : طراز لويس ١٥





لوحة ٤٦١. جان باتيست تيار Jean-baptiste Tiliard: كنية عثمانلي طراز لويس ١٥. من خشب الزان المذهب بدرجتين متباينتين من التذهيب، كما لونت بعض حليات الورد الزخرفية باللون الرمادي. ونلمس أوجه شبه كبير في أسلوب زخارف الروكوكو المتراصفة بين الفنانين تيار وإرتو. متحف بول جيتي. مالبيو. كاليفورنيا.









لوحة ٤٦٣. فوتي لحجرة المكتب. طراز لويس ١٥.

لوحة ٤٦٢. ميشيل جوردان: كنية عثمانلي طراز لويس ١٥،  
تعلوها ظلة شرقية الطابع. من خشب الزان المذهب بدرجتين  
متباينتين (١٧٦٠). وقد أطلق على هذه الأريكة وقتذاك اسم «منبر  
الوعظ» chaire à prêcher. جاليري جيزموندي. باريس.



لوحة ٤٦٤. إيتين منيه Etienne Meunier: كرسى مكتب «كابوسين à la capucine» نسج ظهره  
بالقش Paille ومطعم بخشب الورد وخيوط دقيقة من الخشب الأرجواني الأملس aramanthe،  
وتجمله زخارف برونزية مذهبة. طراز لويس ١٥ (١٧٧٥). متحف ريكس. أمستردام.



## الطراز الانتقالي

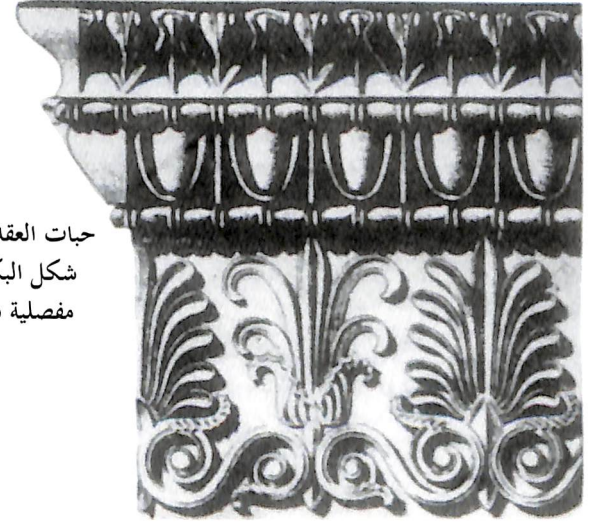


لبث « الطراز الانتقالي » Transition أن ظهر إلى الوجود ، فحلّت فيه الزخارف الإغريقية الكلاسيكية محل اللوائف الحلزونية والمخار والصدف ، ولجأ المصمّمون إلى استخدام الزخارف الصنوبرية وزخارف البيضة والسهم وحبات العقد والفواصل على شكل البكر والحبات المفصلية والمراوح النخيلية وباقات اللوتس ( لوحة ٤٦٥ أ ) والزخارف النونية والمعقوفة والرديّة والكافية والترسية المزدوجة والحلزونية [ المياندر ]

زخارف  
صنوبرية

زخارف  
البيضة والسهم

حبات العقد والفواصل على  
شكل البكر - حبات  
مفصلية ذوات الحلقتين



مروحة  
نخيلية

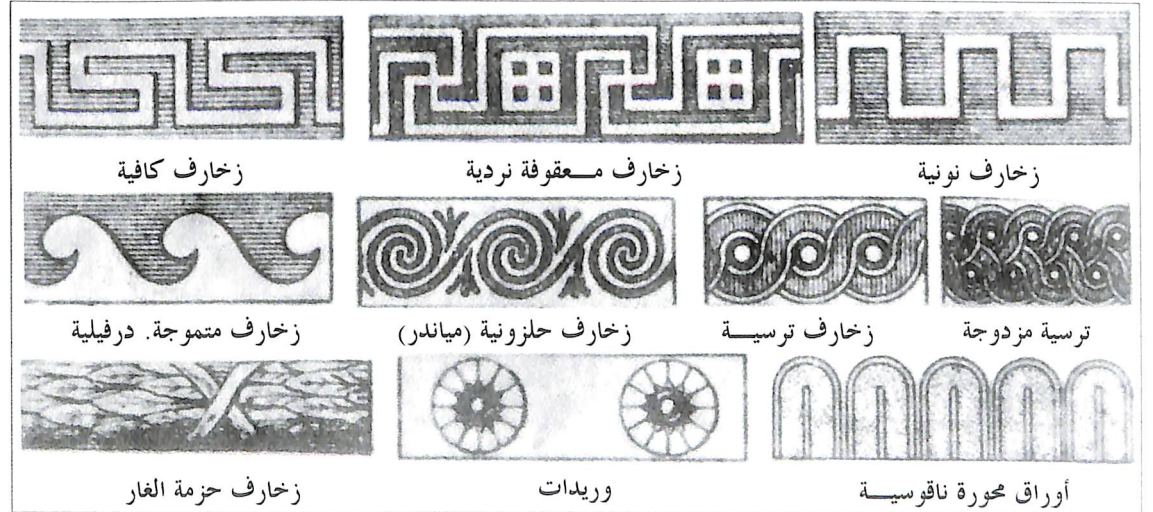
باقة اللوتس

لوحة ٤٦٥ أ. زخارف إغريقية: الزخارف الصنوبرية وصيغة البيضة والسهم، وحبات العقد والفواصل على شكل البكر، والمراوح النخيلية وباقات اللوتس.

والمتموجة والناقوسية المحورة والوريدات وحزم الغار ( لوحة ٤٦٥ ب ) وأوراق الأكانثا ( لوحة ٤٦٥ ج ) . وطغت البساطة على أنماط الأثاث مع الحنين أحياناً إلى استخدام قدر من انحناوات طراز لويس الخامس عشر السابق . ففي عام ١٧٦٥ قدم جان شارل ديلافوس Delafosse تصميم مقاعده وكراسيه الذي يمزج فيه بين عناصر المخار والصدف وبين العناصر الكلاسيكية ، مطلقاً عليها اسم المقاعد « الجذابة الجديدة بالإعجاب » Goût Pittoresque التي تتميز بخطوطها السلسة وبزخارفها المستعارة من الفن الكلاسيكي ، لاسيما صيغ أوراق الأكانثا الرشيقة التي تزيّن الأرجل بصفة خاصة ، وذلك تمييزاً لها عن المقاعد « ذات الذوق القديم » Goût Antique المحملة بزخم الكثافة الزخرفية ( لوحات ٤٦٦ أ ، ب ) . وبصفة عامة تضاءلت زخارف المشغولات البرونزية حجماً كما قلّ اللجوء إليها ، واستخدم البرونز المشغول المذهب في شرائط مستقيمة رقيقة تدور حول أسطح المكاتب والمناضد وقطع الأثاث .

وفي نهاية عام ١٧٧٣ أصدر جول فرانسوا بوشيه ابن المصور الشهير كتاباً عن الزخارف ضمّنه مئتي نمط من أنماط الأثاث ، مطلقاً اسم « طراز المخار والصدف Rocaille » على « الطراز القديم » واسم « الطراز الحديث » على الأنماط المقتبسة من الفن الكلاسيكي ، متحاشياً تسميته « الطراز المحاكي للطراز الإغريقي à la Grécque » . ومع أن مقاعده كانت في الغالب ذوات أرجل مستقيمة إلا أنها لم تخل من صيغ المخار والصدف .

واستمر طراز لويس الخامس عشر مصاحباً الطراز الانتقالي جنباً إلى جنب ، ملتزماً الرصانة دون أن يفقد سحر منحنياته ، وإن ذهب دائرة معارف ديدرو وألنير في عام ١٧٦٩ في وصفها لطراز لويس الخامس عشر إلى أنه « أصبح غير واضح الهوية ، فعلى حين كانت بعض مقاعده ذوات خطوط مستقيمة ، جاء البعض الآخر محملاً بسمات طراز المخار والصدف ، غير أن أشكاله باتت ضامرة ومنحنياته أقلّ تقوساً ونقوشه المحفورة أكثر تبسيطاً ، كما ظل بعض مصممي الأثاث يؤثر الأرجل الشبيهة بسيقان الغزلان التي تخففت إلى حدّ ما من الزخارف وفقدت جانباً من صلابتها » .



زخارف كافية

زخارف معقوفة نردية

زخارف نونية

زخارف متموجة. درفيلية

زخارف حلزونية (مياندر)

زخارف ترسية

ترسية مزدوجة

زخارف حزمة الغار

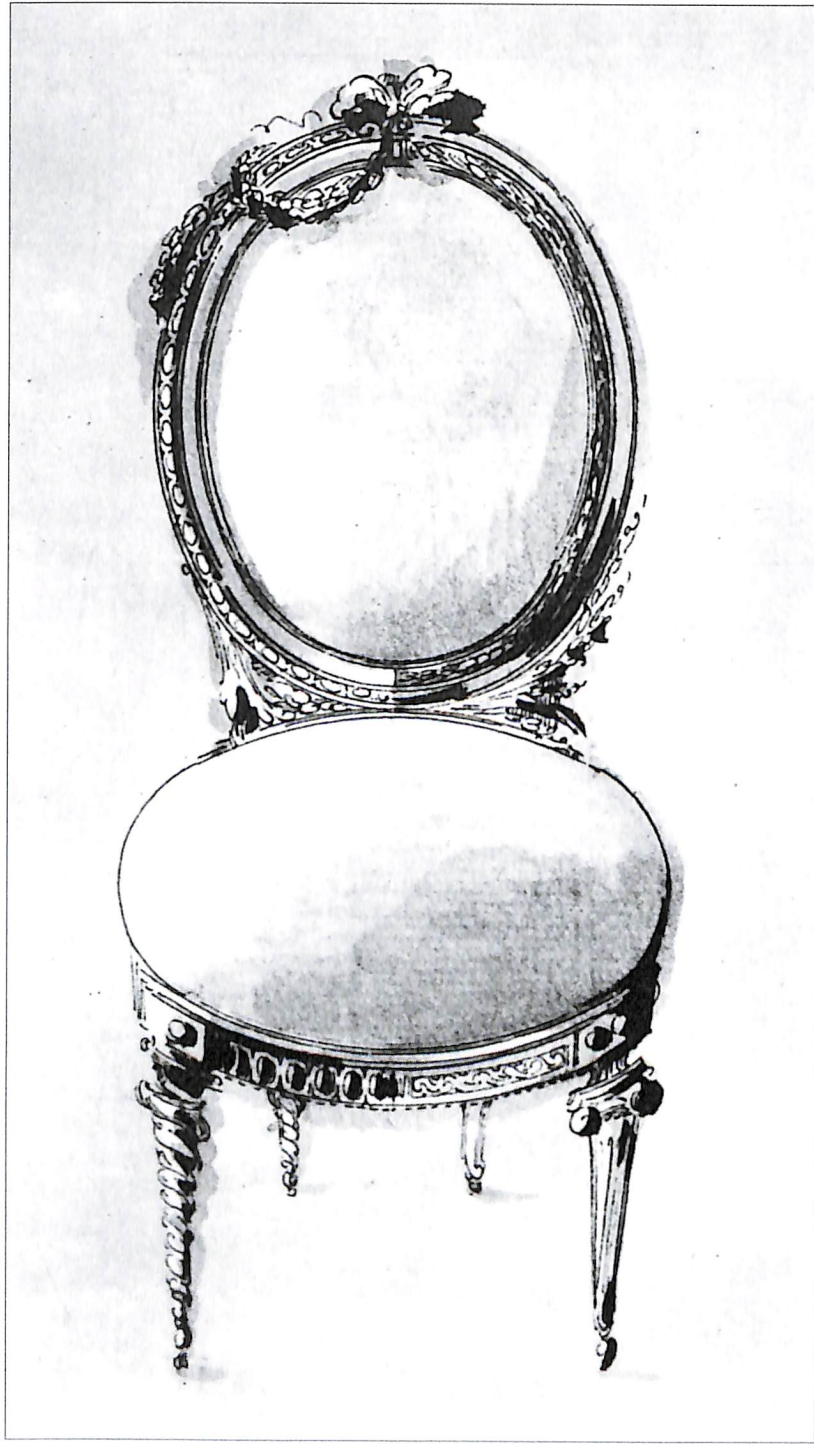
وريدات

أوراق محورة ناقوسية

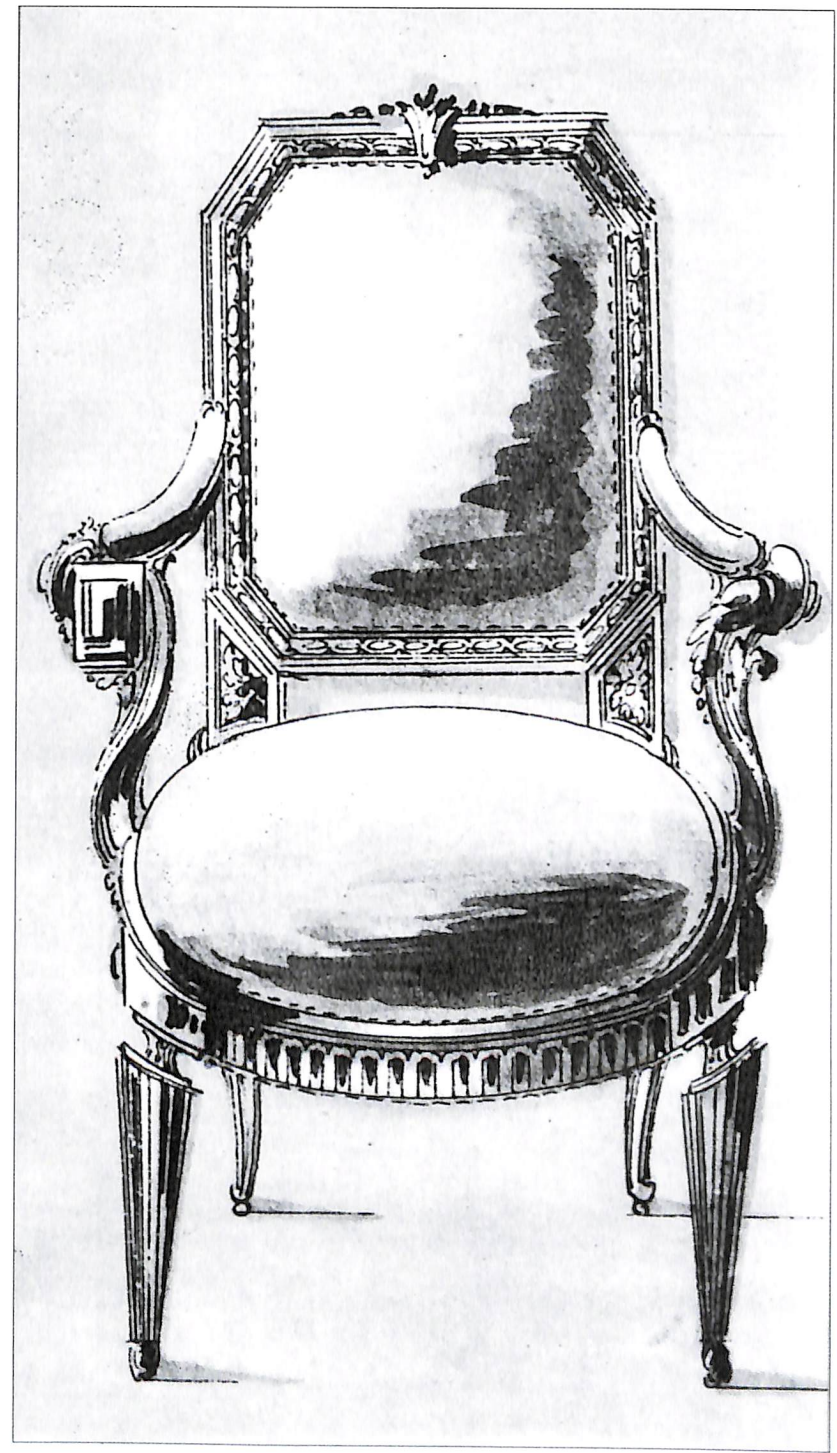
لوحة ٤٦٥ ب. زخارف إغريقية: زخارف نونية ومعقوفة ونردية وناقوسية وحلزونية و متموجة وكافية الأشكال، فضلاً عن الوريدات و زخارف حزمة الغار

لوحة ٤٦٥ ج. : زخارف أوراق الأكانثا فوق تاج عمود كورنثي.





لوحة ٤٦٦ ب. ديلافوس: تصميم كرسي طراز انتقالي Transition.



لوحة ٤٦٦ أ. ديلافوس: تصميم فوتي طراز انتقالي Transition.

وما أكثر ما جنح المزهرفون إلى الانطلاق بخيالهم في سبيل الابتكار والابتداع متحللين من قيود « الشكل » ، ولكن ما إن تبلغ تصميماتهم حد الإفراط أو حد الإخلال بالتوازن - على نحو ما وقع لطراز الروكو في إيطاليا وألمانيا - حتي يؤوبون سريعاً إلى التقاليد الراسخة وقواعد الذوق يستملون منها التناسق الطبيعي الذي لا غنى عنه في تشكيل البنيان والتكوين الفني .

وفيما بين عامي ١٧٦٠ ، ١٧٨٠ استمر إنتاج مقاعد الطراز الانتقالي ذوات القوائم المنحنية على شكل حرف S والتي ظلت أطر ظهورها محتفظةً بالنقوش المحفورة ، وأذرع مساندها بالمنحنيات الرشيقة وفق النمط الرشيق لطراز لويس الخامس عشر ، وإن تشكلت بخلافها من حزم الغار وأوراق الأكانثا الكلاسيكية .



## طراز لويس السادس عشر



لما بلغه طراز لويس الخامس عشر من إفراط رد فعل عنيف سرعان ما أدى إلى توجهات جديدة ، فإذا هذا الطراز الذي يعدّ أبداع ما قدّمته فرنسا من طرز الأثاث يتراجع أمام طراز لويس السادس عشر الغضّ المتميّز باستعاراته الجليّة من العمارة والزخارف الكلاسيكية ، وإذا مصمّمو الأثاث يطرحون الخطوط المنحنية والمقوّسة مؤثّرين استخدام الخط المستقيم ، مستمدّين صيغهم الزخرفيّة من الطرازين الدّوري والكورنثي ، مرصّعين زوايا المقاعد والمكاتب والأرائك بوريدات عند ملتقى كل إفريز من الزخارف الكلاسيكية بغيره ، كما نحت زخارف الصيغ النباتية عن مواقعها لصالح الصيغ الهندسية والمعيّنات والدوائر والمستطيلات ، وانتشرت هنا وهناك الشرائط والجمامات في تشكيلات رصينة لطيفة أسرة . وأضفت القواعد الكلاسيكية اليونانية والرومانية على الطراز الجديد أشكالها المستقيمة وزواياها القائمة وبساطتها الأثيرة ونسبها المثلى وتناغمها الهادئ المتراصف ، وشيئاً فشيئاً تقولبت أطراف نهايات الأرجل متخذة شكل الأظلاف ، واستبدلت الأرجل ذوات الأخاديد المستقيمة أو الحلزونية بأرجل طراز لويس الخامس عشر المستديرة الرشيقة الشبيهة بقوائم الغزلان ، كما حلّت مشغولات البرونز على هيئة تماثيل الكاريتيد<sup>٦٢</sup> الصارمة محل جذوع الصّبايا الباسمات ، وتراجعت قوائم مساند المقاعد إلى وراء مع احتفاظها بتوازنها عمودياً مع الأرجل الأمامية للمقاعد .

وحوالي عام ١٧٧٠ كان التطور قد انتهى إلى ظهور طراز لويس السادس عشر الذي تسنّم ذروة الاكتمال خلال السنوات الخمس عشرة التالية . ويتشكّل هذا الطراز - كما قدّمت - من عناصر مستعارة من مباني تراث الماضي الكلاسيكي وإن غلب عليها الطابع الروماني أكثر من الطابع اليوناني ، فإذا تصميم الأثاث والمقاعد يلتزم بالخطوط المستقيمة أفقية كانت أم رأسية ، وبألزوايا القائمة ، وباتباع أسلوب هندسي أقرب ما يكون إلى التجريدية ، وذلك في توازن سليم بين نسب البنيان وأناقة الزخارف . على أن المقاعد لم تنصرف تماماً عن الخطوط المنحنية فإذا هي تتجلى بين الحين والآخر في عنصر من عناصرها ، كما لم تتخل عن الأشكال البيضاوية والمستديرة وتلك التي تشكّل ظهور المقاعد والكراسي ، وعادة ما كانت الأرجل مخروطة في استدارة ، تجملها أخاديد دقيقة مستقيمة أو حلزونية . وتميّز توزيع الزخارف في طراز لويس السادس عشر بالمراعاة الدقيقة للتماثل والتراصف ، وذلك بتكرار صيغة زخرفية صغيرة تصطف على امتداد شرائط أو أفاريز أفقية ورأسية حول قاعدة جلسة المقعد أو حول إطار مسند ظهره ، إلى غير ذلك . وتشكّل هذه الصيغ الزخرفية التي يقتصر استخدامها على تجميل الأفاريز المؤطرة من عناصر الزخارف الكلاسيكية المعروفة كما سبق القول ، تتصدّرها جميعاً أوراق الأكانثا البديعة ، وتتميّز نقوش هذه الزخارف المحفورة بأنها أقل بروزاً من مثيلاتها في طراز لويس ١٥ . وإذا كانت أغلب مقاعد هذا الطراز تنتظم زخارف بالغة الرصانة إلا أن بعضها الآخر كان متخماً بزخم الزخارف الكثيفة من شرائط معقودة ولسال الزهور والسّهام وجعباتها متداخلة مع الجمادات وشعارات النصر ، مما قد يهبط بها أحياناً إلى مستوى الاصطناع والتكلف .

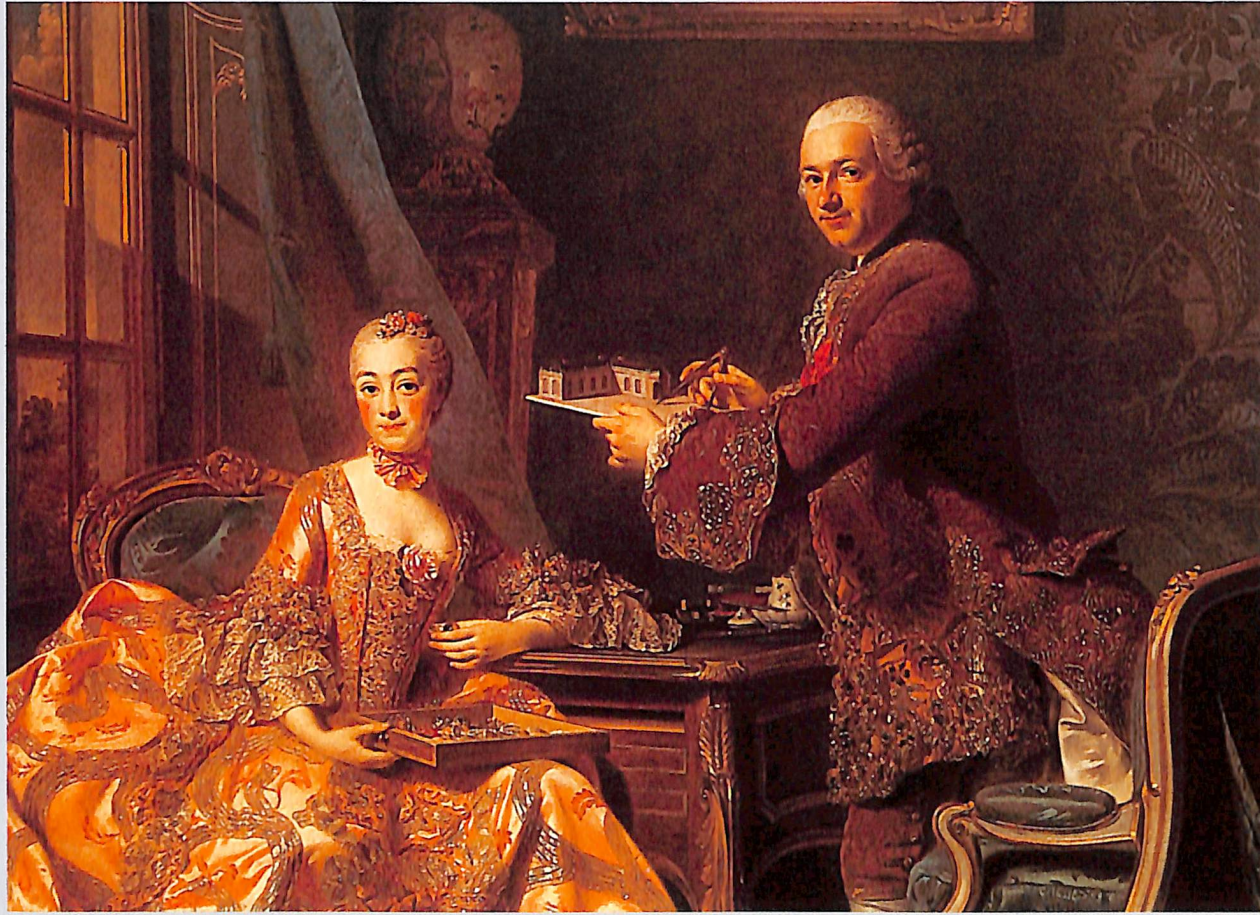
وعلى حين كان مبعث التطور الذي لحق طراز لويس ١٥ هو السّعي وراء توفير المزيد من الراحة ، كان مبعثه بالنسبة إلى طراز لويس ١٦ هو الرغبة في تنويع الأنماط والأشكال والزخارف والأسماء إلى مالا نهاية ( لوحات من ٤٧٤ إلى ٤٧٧ ) . وتزخر الكتب الجامعة لكبار مزخرفي ذلك العصر بإشارات هامة فيما يتصل بالأسماء التي أطلقت على قطع الأثاث آنذاك ، وهي تسميات تعكس روح ذلك المجتمع الذي انصرف اهتمامه إلى كل ما هو إكزوتي<sup>٦٣</sup> ناء غريب . وإذا الفوضى تعمّحتي بات المزخرف الواحد يستخدم تسميات متعدّدة للدلالة على نمط بعينه بينما هو يقصد نمطاً آخر ، بل ذهب الخيال ببعضهم إلى حد تصميم أنماط كان من الاستحالة تنفيذها .

وكانت قد ظهرت في عصر لويس ١٥ أنماط فوّتي<sup>٦٤</sup> الملكة Fauteuil à la reine وفوّتي الكابريولي Fauteuil en cabriolet التي غدت « مودة » العصر ، حيث ينتهي أعلى مسند الظهر في هذا النمط الأخير بنصف دائرة ، الأمر الذي اقتضى تغيير الظهر ( لوحة ٤٧٣ ) . أما سبب إطلاق اسم « كابريولي » على هذا النمط فلا يزال مجهولاً إلى اليوم ، غير أنه مع ذلك غدا اسماً أثيراً لدى المزخرفين استخدموه لتصميم شتى الأنماط الخيالية . وتشهد الوثائق التاريخية في نهاية القرن الثامن عشر على الاستقلالية الكاملة التي كان يتمتع بها المزخرفون في سعيهم إلى ابتكار أنماط غير مسبوقه ، فإذا بنا نرى نماذج غريبة لمقاعد حظيت بالترحيب والقبول - بخاصة في أعمال ديلافوس وبوشيه الابن - يكون ظهر المقعد فيها عادة على شكل إطار مستطيل ( لوحة ٤٦٦ أ ) أو على شكل جاماة بيضاوية ( لوحة ٤٦٦ ب ) .

ولم يحدث أن تعلق جمهور الطبقة الراقية بألعاب القمار بمثل ما حدث خلال السنين الأخيرة من تاريخ الملكية في فرنسا ، فإذا مصمّمو الأثاث يتكرون مقاعد وكراسي من طراز لويس السادس عشر للراغبين في متابعة اللعب ، ومن بينها نمط يعلو ظهره طنّف مسطّح كي يستند إليه المتفرج على نحو ما كان الأمر في طراز لويس الخامس عشر .

ومثلما أفرز طراز لويس الخامس عشر العديد من النماذج المتنوّعة ، حفّل طراز لويس السادس عشر بالكثير من أنماط الأرائك والمقاعد ، مثل الكنبه على شكل السلّة ، والكنبه على شكل الجندول ، وأريكة « المناجاة » ، وفوّتي « المريكيزه » Marquise المريح الصغير الحجم ، وهناك أيضاً الأرائك ضخمة الحجم التي يكتنفها من الجانبين مقعدان إضافيان ويطلق عليها أريكة « الإسرار أو الإفصاح الهامس » التي ابتكرت خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وذاغت شهرتها ما بين عامي ١٧٧٠ ، ١٧٨٠ ، فضلاً عن البرجير ( لوحة ٤٤٤ ) والبانكيت ( لوحة ٤٨٢ ) . أما المقعد الطويل الممتد « الشيزلوج » أو الدوقة « الدوشيس » الذي ظهر في مطلع القرن الثامن عشر فقد يكون من قطعة واحدة أو قطعتين أو ثلاث ( لوحة ٤٥٣ ) . وانتشرت الصّفّة Sofa انتشاراً واسعاً وذاع استخدامها في غرف الاستقبال الحميمة الملحقة بمخادع النوم Boudoir ، وكذا الأريكة التركيّة Turquoise التي هي أيضاً بمثابة سرير للاسترخاء أو الإغفاء ، لها وسادتان أسطوانيتا الشكل على الجانبين ( لوحة ٤٥٨ ) . ومن الأريكة





لوحة ٤٧١. ألكسندر روزلين. بورتريه مزدوج لمن يدعى بيرونيه وقرينته (١٧٥٩). ونلاحظ المقعدين الوثيرين طراز لويس ١٥ المزخرفين بصيغ طراز الروكوكو المحفورة المبسطة والمرهضة بالعودة إلى الكلاسيكية. متحف جوتبورج للفنون بالسويد



لوحة ٤٧٢. كونستان ديفري Contant D'Ivry: كونسول من الخشب المحفور المذهب يعلوه مسطح رخامي. طراز لويس ١٥





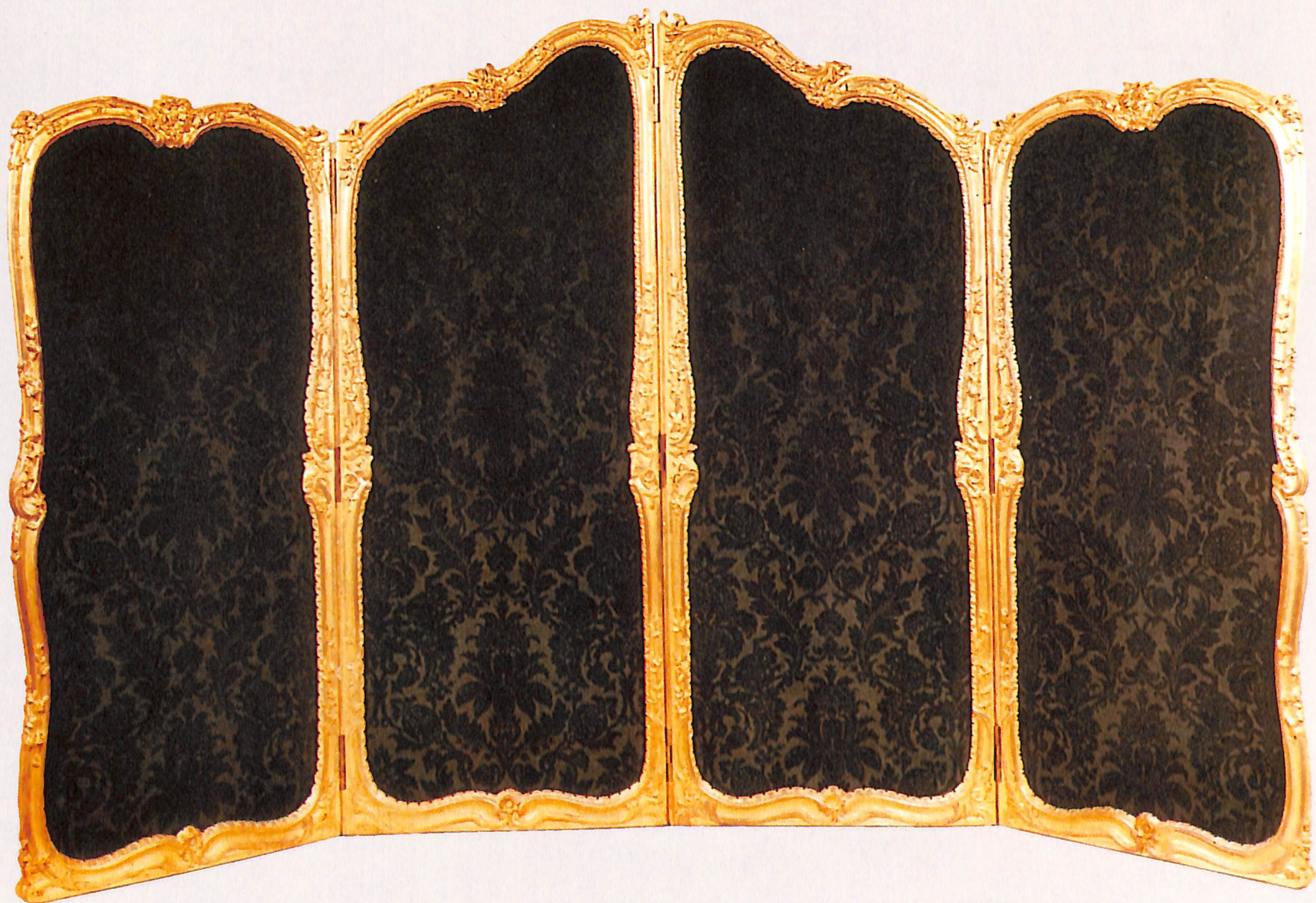
لوحة ٤٩٧. جان باتيست تيار: فوتي. طراز  
لويس ١٥ يرهص بالطراز الانتقالي  
وبالكلاسيكية المحدثّة Néo-classicism. من  
خشب الزان المذهب.





لوحة ٤٦٨. چاك جان باتيست تيار: شيزلونج أو أريكة  
موديل الدوقة طراز لويس ١٥ منجّد بقماش الحرير  
التافتا Taffeta. المرسوم عليه مشاهد الطير والزهور من  
تصميم الفنان فيليب ده لاسال. وقد تسللت بعض  
عناصر الكلاسيكية المحدثّة إليه من خلال التواءات  
الكثيفة التي تحمل باقات الزهور والشرائط وغيرها من  
الصيغ الزخرفية الكلاسيكية (١٧٧٠).





لوحة ٤٦٩. نيكولا كينيير فوليو: سائر «پارافان» ذو أربع ضلقات ذوات أطر خشبية مذهبة. طراز لويس ١٥. (١٧٦٥ - ١٧٦٠).





لوحة ٤٧٠. نيكولا إرتو: ساتر مدفاة. إطار خشبي ذو زخارف محفورة غاية في الإتقان والروعة لا سيما العناقيد المتدلّية والمحارات والأصداف، يضمّ حاجباً من الحرير الدمقسي Damassé. وتلفتنا كتلتا القاعدتين الضخمتين. طراز لويس ١٥.





٤٧٧



٤٧٤



٤٧٢



٤٧٩

لوحة ٤٧٣. نيكولا إرتو: فوتي كابيولييه من خشب الزان المطلي طراز لويس ١٥ (١٧٦٦ - ١٧٦٧). برغم البساطة التي تغمر خطوط هذا التصميم إلا أن الجمع بين المنحنيات الإنسيابية وأعمدة الأرجل المربعة القطاع يُعد إرهاباً بالطراز الإنتقالي. وعلى حين تتوّج أعمدة الأرجل مكعبات مربعة تتوسطها زخارف معيّنة ناتئة، تتركز أطرافها على قواعد كروية مخروطية.

لوحة ٤٧٤. ديلانوا Louis Delenois: كرسي طراز لويس ١٦ موديل الملكة. من الخشب المطلي (١٧٦٣ - ١٧٦٥). وتكشف أكاليل الغار المدلاة على جانبي الشريط العلوي لمسند الظهر، وزخارف المعينات المفرغة المحفورة فوق إطاري مسند الظهر وجلسة المقعد، والمكعبات العريضة التي تعلو أعمدة الأرجل المسلوكة ذات الأخاديد التي تُتَوَّجها وزخارف المياندور، عن النزوع نحو الطراز الإغريقي الكلاسيكي.

لوحة ٤٧٧. هنري چاكوب: كرسي طراز لويس ١٦ موديل الملكة من خشب الجوز المذهب. متحف مينابوليس. ويلفتنا شكل مسند الظهر الشبيه بدرع مقلوب.

لوحة ٤٧٩. فرانسوا فوليو: كرسي قابل للطّي طراز لويس ١٦ (١٧٦٥). من الخشب المذهب المنجد بالحرير المطرز، وكان مخصصاً لغرفة النوم الشتوية للكونتيسة دارتوا بقصر فرساي. ويسترعي الانتباه الأخاديد المنحوتة العميقة المحفورة على أبدان الأرجل، وكذلك أوراق الأكائنا الزخرفية الكثيفة التي تكسو وحدتي الارتكاز على الأرض.





لوحة ٤٧٥. نيكولا إرتو: فوتي طراز لويس ١٦ موديل  
الملكة (١٧٧٠). من خشب الزان المطلي. وتسترعي  
انتباهنا الأرجل المستقيمة المحددة ذات البدن المربع  
القطاع، والصيغ الزخرفية الكلاسيكية البحتة، وقائما  
مسندتي الذراعين اللذين يعلوان الأرجل مباشرة،  
وشكل إطار مسند الظهر شبه المستدير.





لوحة ٤٨٠. نيكولا كينيير فولير: فوتي كابرولييه طراز لويس ١٥ مكسو بقماش مطرز  
(١٧٥٠ - ١٧٦٠). ويلفتنا الشكل المستطيل المبتكر لمسند الظهر المقعر، وخرطيش الزخارف  
على شكل القلوب في صدر جلسة المقعد وأعلى إطار مسند الظهر. متحف كارنافاليه. باريس.





لوحة ٤٨١. برجيير طراز لويس ١٦



٤٧٨



٤٧٦

لوحة ٤٧٨. لوي ديلاونوا: فوتي طراز لويس ١٥ موديل الملكة من خشب الزان المطلي (١٧٦٣ - ١٧٦٥). ويسترجعي انتباهنا طغيان زخارف الكلاسيكية المحدثة على النسق الزخرفي، وكثافة الحفر فوق صدر جلسة المقعد، وكذا تفريغ الحفر أعلى مسند الظهر.

لوحة ٤٧٦. نيكولا إرتو: فوتي طراز لويس ١٦ موديل الملكة (١٧٦٧). من خشب الزان المذهب. ويلفتنا قائما مسندري الذراعين المشكلا على غرار جبل مضاف ينتهي من أسفل بوريدة محفورة على غرار الوريدة المحفورة فوق إطار جلسة المقعد أعلى الرجل الأمامية. سفارة الولايات المتحدة الأمريكية بباريس.



التركية اشتقت الكنية العثمانلي ذات الشكل الإلهيلجي المقعرة الظهر التي ظهرت لأول مرة عام ١٧٢٩ واستمر إنتاجها حتى نهاية القرن ( لوحة ٤٦١ ) ، وأريكة السلطنة La Sultane التي ورد ذكرها في العديد من قوائم جرد القصور الملكية . وأخيراً ظهرت في عام ١٧٧٠ أريكة پافوس La Paphose التي تميّزت بزخارفها الغزيرة . [ ويافوس ميناء هام في جزيرة قبرص اشتهرت بوجود معبد فينوس فيها ] ، ولا يعرف الخبراء سر إطلاق هذا الاسم عليها ، غير أنها شأن مثيلاتها التركية والسلطنة والعثمانلي استمدت اسمها من حضارات الشرق تمشياً مع ذوق القرن الثامن عشر الإكزوتي . وكان يراعى في تصميم هذه الأرائك وغيرها من المقاعد الضخمة أن يتناسب مع المكان الذي ستوضع فيه . وعلى الرغم من انتشار الأثاث المصنوع من خشب الأكاچو ظلت المقاعد والأرائك تتيه بالتذهيب المفرط الباهظ النفقات .

و كانت بدعة الاقتباس من النماذج المصرية الفرعونية في تصميم الأثاث الفرنسي قد ذاعت على يد الدوق دومون Duc d'Aumon عام ١٧٧٠ ، وعلى نهجه سار مصممو الأثاث خلال السنوات التالية . وتنوّعت الزخارف المصرية التي تجمل قطع الأثاث ابتداء من الرؤوس المعتمرة بغطاء الرأس الفرعوني « النيميس » إلي نماذج أبي الهول التي زينت فوتيات غرفة الاسترخاء الحميميّة ( المخدع ) الملحقة بغرفة نوم ماري أنطوانيت في قصر فونتبلو . ولا نزاع في أن هذه الملكة قد لعبت دوراً هاماً في انطلاق بدعة الولع بالمصريّات Egyptomania لا في فرنسا وحدها ، بل في أنحاء أوروبا حتى غدت تحريضاً سافراً على استخدام الصيغ الزخرفية المصرية في أعمال الديكور . وفي عام ١٧٨٨ صمّم جان باتيست كلود سينييه Sené ( ١٧٤٨ – ١٨٠٣ ) برجيرا وأربعة فوتيات ( لوحة ٤٨٥ ) وفق النهج المصري لغرفة مكتب ماري أنطوانيت ، نلمس فيها غرابة الابتكار في المرفقين [ القائمين ] الأماميين للمسندتين اللذين زينتهما سينييه بتمثالين نصفين مصريين شكّلهما ببراعة فائقة .

وقد اضطلعت مصانع التاپسري الفرنسية الشهيرة مثل مصنع أوبيسون Obusson وبوفيه Beauvais وسافونري Savonnerie في باريس بإعداد النسيجيات المرسمة Tapisserie ذات الألوان الخلابة الباهرة وتشكيلات الزهور البديعة لكسوة الأرائك والمقاعد ( لوحة ٤٨٦ ، ٤٨٧ ) ثم ما لبث حرير مدينة ليون ذو الخطوط الرأسية التي تتخلّلها الصيغ النباتية متعددة الألوان أن حاز قصب السبق في هذا المضمار . وفي الوقت نفسه ظهرت أقمشة الكسوة الموشاة بالصيغ الزخرفية اليومية الطراز أو ذات الصيغ المتماثلة التي تتكرر داخل جامات بيضاوية أو مستطيلة أو معيّنة ( لوحة ٤٨٨ ) . ومن هنا أدّت مفروشات الكسوة بدورها وظيفية أساسية في تجميل المظهر العام للأرائك والمقاعد ( لوحات ٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ) .

وبعد أن استنفدت باريس طراز لويس السادس عشر ، ثم طراز الديريكتور [ حكومة الإدارة ] Directoire ( لوحة ٤٩٢ ، ٤٩٣ ) ، وطراز الحكومة القنصلية ( لوحة ٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ) وطراز الأمبير [ إمبراطورية نابليون بوناپرت Empire ] ( لوحات

٤٩٧ ، ٤٩٨ ، ٤٩٩ ) ، وطراز عودة الملكية Restauration ( لوحات ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ ) ، وطراز الإمبراطورية الثانية [ نابليون الثالث ] ( لوحة ٥٠٤ ، ٥٠٥ ) استحدثت صناعة جديدة مزدهرة ما لبثت أن روجت في أنحاء العالم عدداً لا حصر له من مستنسخات أثاث القرن الثامن عشر الأصلي . وأمام الرواج الذي استقبلت به هذه السلعة الجديدة أخذت متاجر باريس الكبرى تعرض قطع الأثاث الأصلية إلى جوار قطع الأثاث المستنسخ ، فإذا أريكتان من طراز لويس ١٥ إحداهما أصلية والأخرى تحاكيها بدقة متناهية يكاد يمثل سعرها أربعة أضعاف سعر الأريكة الأصلية . والأمر اللافت للنظر أن أثرياء الطبقة البورجوازية كانوا يؤثرون دفع أسعار باهظة نظير مستنسخات متاجر الأثاث بفوبور سانت أنطوان Faubourg Saint Antoine عن أن يدفعوا ثمناً أقل نظير النماذج الأصلية التي كانت تخر بها مخازن التحف الأصلية . ومن هنا غدت فرنسا ذات شهرة عالمية لا تبارى في مجال الأثاث مثلما كانت في مجال الأزياء ، فنشأت بيوت الأثاث الكبرى التي ما إن تظهر علامتها التجارية المميّزة على قطعة الأثاث المحاكية حتى تتوارى أمامها القطعة الأصلية . وما من شك في أن هذه المستنسخات المطابقة للأصل والمتقنة غاية الإنقان قد أسهمت في تعريف العالم بطرز أثاث القرن الثامن عشر ، ووجدت هذه المستنسخات سوقاً رائجة في شتى أنحاء أوروبا والشرق وأمريكا الجنوبية حتى غدت تجارة مزدهرة . غير أنه لا نزاع أيضاً في أن مشاهدة مجموعات أثاث القرن الثامن عشر في أماكنها الطبيعية بقصور فرنسا وبعض الدور القديمة بالأقاليم أشد تأثيراً من مشاهدة مفرداتها الموزعة في المتاحف التي تفتقد سحر الماضي وعراقة البيئة الأصلية . والراجح أن تعلّق الذوّاقة المعاصرين بأثاث القرن الثامن عشر مردّه إلى كونه أرقى وأروع ما يمكن أن تزين به الجدران العارية في دورنا الحديثة المجردة من الزخارف الحصية ومشغولات الخشب المحفور ، فليس ثمة ما هو أبعد من مكتبة أو منضدة أو قترينة أو مكتب أو زوج من أليكات القرن الثامن عشر وسط جدراننا ذوات الألوان المبسطة البكماء ، فإذا هي تجذب النظر إلى جمالها الذي يضيف على التنسيق الداخلي للمنزل تناغماً أسراً وانسجاماً رائعاً لا يتوفر في الأثاث العصري ، فضلاً عن صلاحيتها التامة للاستخدام اليومي .

ومع هذا الثراء الفرنسي في مجال الأثاث لم يكن ثمة بد من أن ينال الأثاث نصيبه من العناية والاهتمام في بقية أنحاء أوروبا ، وخاصة في إيطاليا والأقاليم الألمانية وإنجلترا وغيرها ، فإذا هي بدورها تقدّم نصيبها الخصب الوفير من طراز الروكوكو .

لوحة ٤٨٣ . غرفة الاستقبال الحميميّة الملحقة بمخدع نوم السيدات Boudoir . وتزيّن جدرانها الزخارف الجروتسكية – الرومانية (الأرايسك) ، وتتوسطها أريكة طراز أمبير Empire موديل «تركواز» . متحف المتروبوليتان .





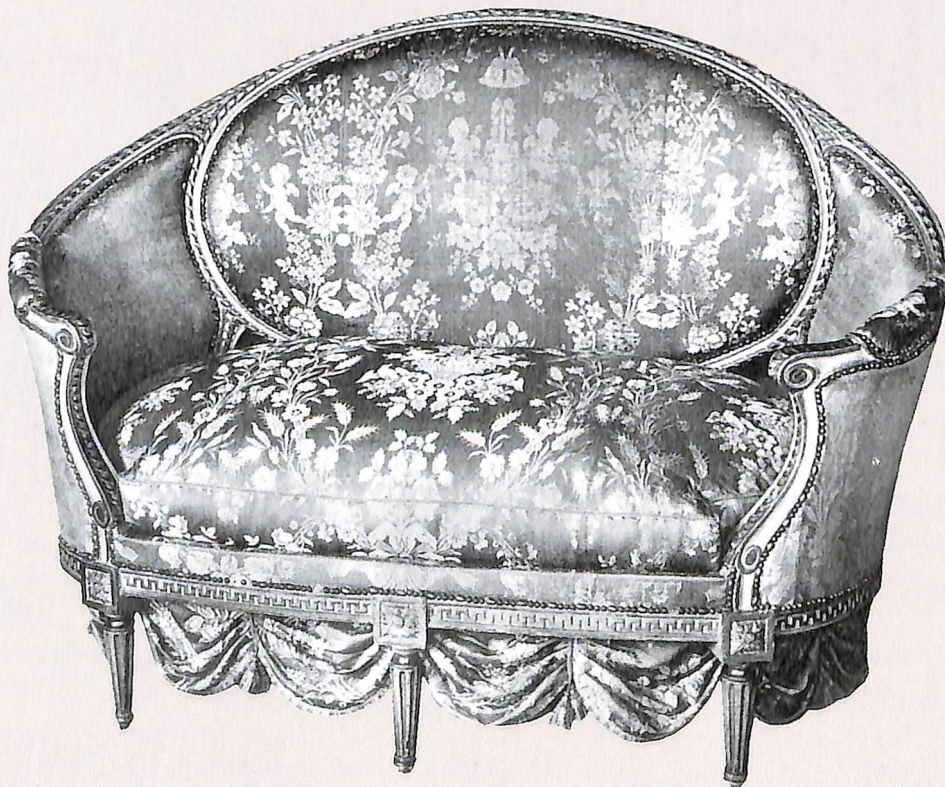




٤٨٥



٤٨٦



٤٨٤

لوحة ٤٨٤. كنبه عثمانلي Ottomane طراز لويس ١٦.

لوحة ٤٨٥. سينييه Sené فوتي طراز لويس ١٦ ذو زخارف  
مصرية متحف المتروبوليتان.

لوحة ٤٨٦. فوتي طراز لويس ١٥ موديل الملكة (١٧٢٠ -  
١٧٣٠). من خشب الزان المذهب تكسوه نسجية  
مرسمة من مصنع بوفيه للتأطير.

لوحة ٤٨٨. جان چاك بوتيه و جورج چاكوب: فوتي طراز لويس  
١٦ موديل الملكة. من خشب الجوز المذهب. مكسو بنسجية  
مرسمة من مصنع بوفيه (١٧٦٨ - ١٧٧٠). قصر فونتينبلو.





لوحة ٤٨٨. جان چاك بيوتيه وجورج چاكوب: فوتي طراز  
لويس ١٦ موديل الملكة. من خشب الجوز المذهب. مكسو  
بنسجية مرسمة من مصانع بوفييه (١٧٦٨ = ١٧٧٠). قصر  
فونتيلو.





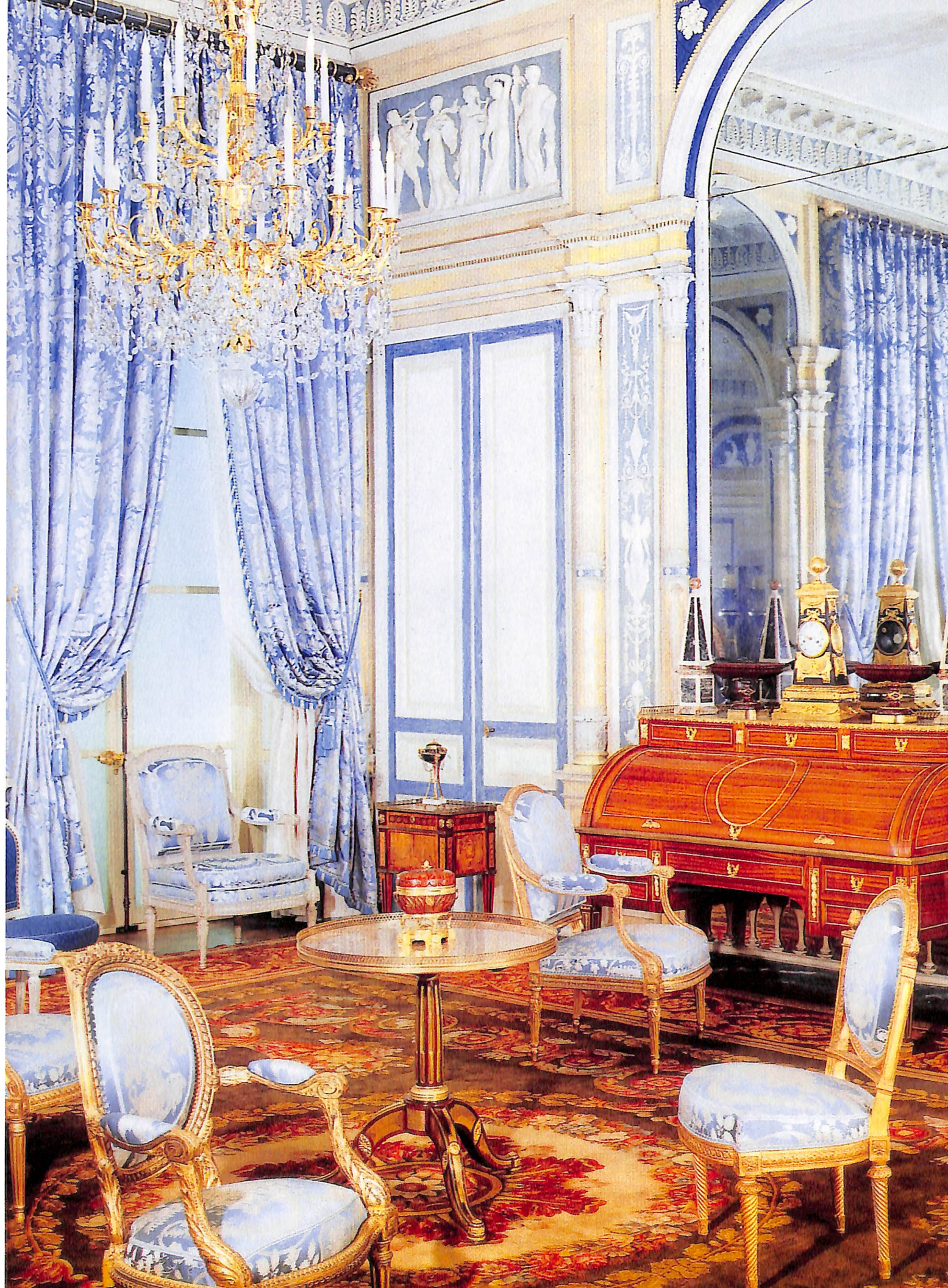
لوحة ٤٨٧. ميشيل جوردان: فوتي طراز لويس  
١٥ موديل الملكة. تكسوه نسيجية مرسمة من  
مصنع سافونري Savonnerie (١٧٦٠).  
متحف اللوفر.





لوحة ٤٨٩. صالون طراز لويس ١٥. بالمنزل الخاص بأسرة چاك صمويل برنار. باريس.





لوحة ٤٩٠. صالون طراز لويس ١٦.  
بالمنزل الخاص بأسرة ده تيسييه  
Hôtel de Tessé متحف المتروبوليتان.

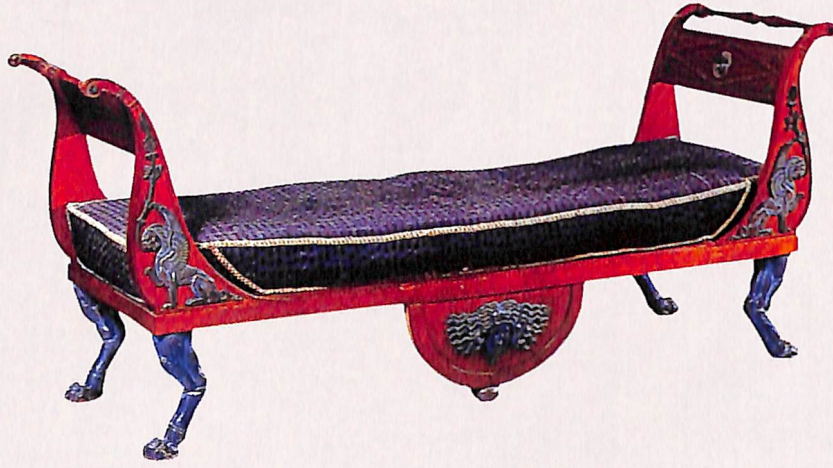
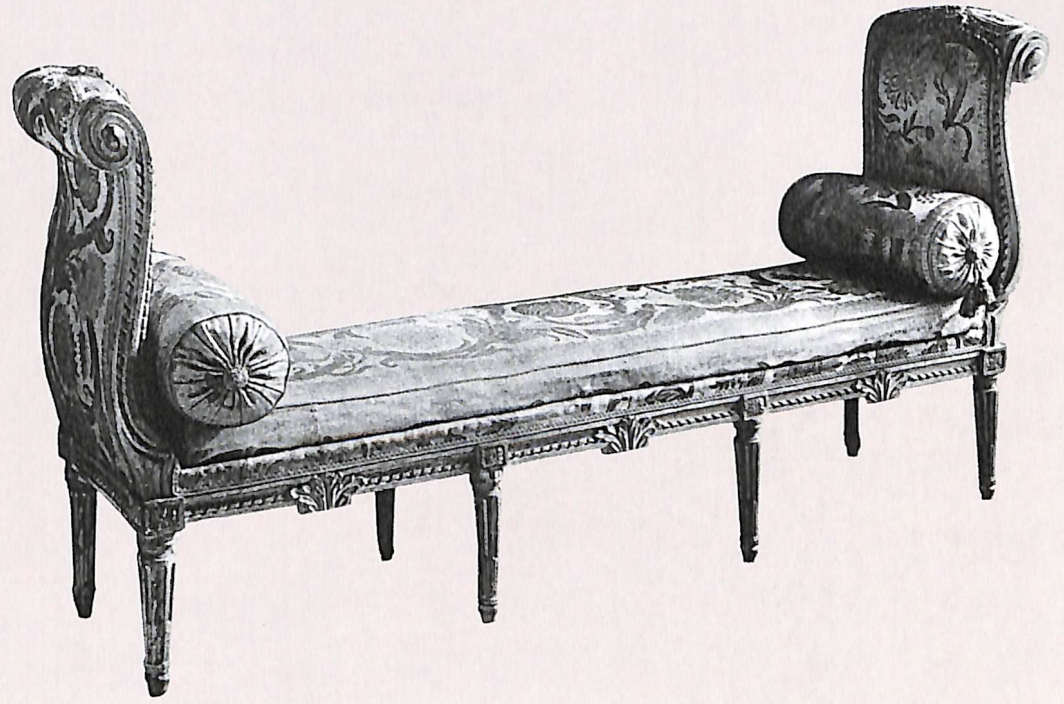




لوحة ٤٩١. صالون طراز لويس ١٦. متحف المتروبوليتان.



لوحة ٤٨٢. بانكيت Banquette مقعد  
طويل الجلسة ذو عمق عادي، ولاظهر له.



لوحة ٤٩٦. جاكوب فريير: (١٨٠٠) كرسي طويل (شزلونج) فرنسي طراز «الحكومة القنصلية»  
نموذج للطراز الكلاسيكي المحدث بعد الثورة الفرنسية. ينحني مسنداً جانبي الشيزلونج إلى الخارج،  
تتوسط كل منهما لوحة محفور عليها خرطوشة تمثل الإله ميركوريوس وعلى جانبها حيوان جريفون  
جاثم ومن فوقه غصن ذي ثمر، وهو أحد الصيغ الزخرفية الشائعة خلال القرن ١٩. ويحمل هذا  
الكرسي الطويل حشية مستطيلة، وتندلى من إطار الجلسة قطعة هلالية الشكل محفور عليها قناع  
أبوللو. ويستند الكرسي على أرجل حيوانية الشكل ذوات كعوب على شكل الخوافر. وقد صنع  
جاكوب فريير هذا الشيزلونج وغيره للإمبراطورة جوزفين عندما كانت توثت قصر ماليزون.



لوحة ٤٩٧. شزلونج فرنسي من خشب الجوز طراز الإمبراطورية  
«أمبير». وقد شاع هذا الكرسي الطويل خلال القرن ١٩ في فرنسا،  
ومازال يستخدم حتى اليوم في غرف النوم، ويتميز بمسند ظهره  
المحلى بالزخارف المحفورة، فضلاً عن زخارف الأغصان والزهور التي  
تجمل إطار الجلسة، وكثيراً ما تضاف «الطنفسة»، وهي الوسادة الحشوة  
بالريش لتوفير المزيد من الراحة.





لوحة ٤٩٣. فويّ طراز ديركتوار .



لوحة ٤٩٢. فويّ طراز ديركتوار Directoire.



لوحة ٤٩٥. فويّ طراز الحكومة القنصلية على شكل قارب الجنود



لوحة ٤٩٤. فويّ طراز الحكومة القنصلية Consulat.





لوحة ٥٠٢. فوئي طراز عودة الملكية.



لوحة ٤٩٨. فوئي طراز الإمبراطورية  
«أمبير» Empire.



لوحة ٥٠١. كرسي طراز عودة الملكية.



لوحة ٥٠٠. كرسي طراز عودة الملكية  
Restauration. على شكل قارب الجندول.

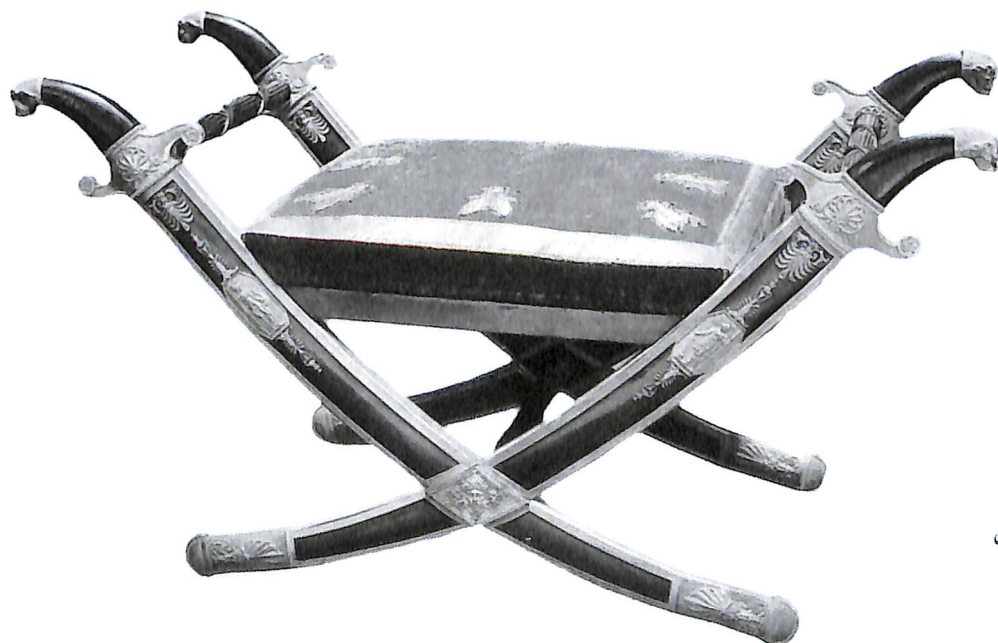




لوحة ٥٠٥. فويّ منجّد. طراز عهد الإمبراطورية الثانية.



لوحة ٥٠٤. فويّ منجّد. طراز عهد  
الإمبراطورية الثانية Second Empire.



لوحة ٤٩٩. تابوريه طراز أمير على شكل  
حرف X (سيّفان متقاطعان).





لوحة ٥٠٣. أريكة القيلولة Mérienne وكانت تفتنيها مدام ريكاميه (١٧٧٧ - ١٨٤٩)  
صاحبة الصالون الأدبي الشهير وصديقة الأديب شاتوبريان. طراز عهد عودة الملكية.



## طراز الأثاث الإنجليزي



وفاة الملكة آن (١٧٠٢ - ١٧١٤) آخر ملوك أسرة ستوارت في إنجلترا عن انتقال العرش إلى جورج الأول من أسرة هانوفر (١٧١٤ - ١٧٢٧) ، وكذا عن انتقال عبء رعاية الفنون إلى طبقة ملائك الأراضي الأثرياء المستعيرين تساندهم طبقة التجار ، وكان معظم هؤلاء المياسير يؤيدون حزب الأحرار Whigs الذي تزايد نفوذه على مدى نصف قرن تقريباً ، مما أدى إلى سيطرة الذوق الرفيع على الفنون بشكل لم يسبق له مثيل في إنجلترا . وفي مطلع القرن الثامن عشر قصد مدينة روما ثلاثة من الفنانين الإنجليز الذين قدر لهم التحكّم فيما بعد في مسيرة الذوق الفني - هم لورد برلنجتون Earl of Burlington وتوماس كوك Coke ووليام كنت - لحضور الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على زيارة المعماري العملاق إنيجو جونز<sup>(٦٤)</sup> لروما ، وهو من أزرّكى فيهم وفي غيرهم الحسّ الرفيف بالذوق القومي الذي تحكّمه العقلانية والإلتزام بقواعد الطرز الكلاسيكية التي ثبت على مرّ التاريخ أنها هي التي تشكّل الذوق السليم . وعاد الثلاثة إلى إنجلترا مزوّدين بكافة رسوم المعماري البندقي بالاديو الكلاسيكية ليطبّعوا الذوق القومي في مجال التنسيق الداخلي في الدور والقصور بالحسّ المعماري .

وما أكثر ما حدّثنا التاريخ عن تأثير عشيقات الملوك الأوروبيين على مسيرة الفنون بصفة عامة وعلى تطور فن الأثاث بصفة خاصة . ومردّد ذلك في أغلب الأحوال إلى حرص الخيالات الملكية الحسنات - اللاتي كن يدركن بالسليقة أن الملل لن يلبث أن يتطرق إلى قلب العشيق فيستبدل بالمخظيات المستهلكات غيداً ناعمات - على الظفر في عجلة من أمرهن بكل ما يستطعن الاستحواذ عليه . وهو مسلك واقعي نابع من إحساسهن الغريزي بأن عواطف الملوك عابرة متنقّلة ، سريعة الاحتشاد سريعة الانفضاض . ومن هذا المنطلق كان سعي ملكات أوروبا غير المتوّجات إلي اقتناء كل ما غلا ثمنه ، من صوانات وكومودات مطعّمة بنفيس الأخشاب ، وتحف مرصّعة بالذهب والفضّة ، وسائر أنماط الأثاث الزاخر بمشغولات البرونز المحفور ، وكسوات الاستريق الباذخة ، ومن باب أولى الحليّ والجواهر ، مما يمكن تحويله إلى مال سائل حين تنفضّ العلاقة ويتغيّر الحال . ومن هنا لم تكفّ عشيقات شارل الثاني (١٦٦٠ - ١٦٨٠) عن التحريض على تزويد أثاث القصور بكافة أنواعه بالأبهة الفائقة والزخارف ذات الكلفة الباهظة ، فلم تكفّ تنقضي عشرون سنة على عودة الملكية حتى توارت أنماط الأثاث المتقشّف المأثور عن عهد كرومويل البيوريتاني ، لتحتل مكانها أنماط تمثّل الذوق المرفه اللعوب للبلاط الإنجليزي . ومع أنه قد ظهر على يد سير كريستوفر رن خليفة المعماري العظيم إنيجو جونز نسق معماري بديع مبتكر نهض بالذوق الإنجليزي نهضة ملحوظة ، إلّا أن أنماط الأثاث لم ترق إلى مستوى العمارة إلا مع بداية القرن الثامن عشر حين بدأت المقاعد والأرائك تتجملّ بالزخارف ، واطّرح تجارو الأثاث خشب البلوط لاجئين إلى خشب الجوز الناعم الملمس ذي اللون البني المتألّق الذي أسبغ على الأثاث الإنجليزي رونقاً لونياً لم يكن معهوداً من قبل . ومضى المصمّمون يدرسون ويبحثون عن كل ما قد يوفّر الراحة للجالسين ، وإذ كان دفء الحجرات هو طلبة

الجميع ، كما كان وقوع النظر على منبع الدفء - أعني المدفأة - هو محور الذي تدور من حوله محاولات توفير الراحة ، باتت المحافظة على درجة حرارة المصطلي والوقاية من تيارات الهواء هي الشغل الشاغل لصانعي الأثاث الإنجليزي . ولعل الكرسي ذا مسند الظهر المرتفع كان أول محاولة من نوعها توفّر لمن يدفعون أقدامهم بحرارة نيران المدفأة وقاية أطرافهم من التجمّد ، فلقد كانت التيارات الهوائية التي يتسرّب قرصها وصفيّرها من تحت ضلف الأبواب ومن خلال أطر النوافذ مصدر قلق مستديم في البيت الإنجليزي . ومن هنا بذل مصمّمو الأثاث أثناء القرن الثامن عشر أقصى جهودهم لتوفير الراحة لسكان البيت الإنجليزي من خلال الكرسي ذي مسند الظهر المرتفع بخديّه المنبسطين كجناحين لصدّ تيارات الهواء وتركيز درجة الحرارة حتى أطلق عليه اسم « الكرسي المريح » Easy - chair إلى أن أطلق عليه في القرن التاسع عشر اسم « كرسي الجدّ » Gandfather's chair الذي غدا الكرسي المناسب كل المناسبة لطبيعة الإنجليزي ومزاجه ، إذ يمنحه الإحساس الشخصي بالعزلة حتى وهو بين أفراد أسرته ، باعتباره مأوى الجسد المحصّن من جهات ثلاث ، حتى شاع المثل القائل « إن مقعد الرجل الإنجليزي هو حصنه » . ولم يتوقف المصمّمون عن تحسين هذا الكرسي والإضافة إليه ، فإذا مسند ظهره المرتفع ومسندا الذراعين يكتسيان بكسوة منجّدة بينما اتخذ الإطار العلوي لمسند الظهر أشكالاً متنوّعة ، وانحنت ركب الأرجل « الكابريولية » ، وتقوّست السؤاسات Strechers ( عوارض تقوية الأرجل ) لأعلى كي تلتقي الهيكل الخشبي الحامل لجلسة المقعد .

وما لبث التواشج الرفيف بين خشب الجوز ذي الزخارف المحفورة ، وكسوة الحرير المقصّب الباذخة ، والمخمل الناعم الملمس ، أن أدّى إلى بلوغ هذا المقعد العتيد الدّروة في توفير الراحة المقرونة بالأناقة . كما ظهر ابتكار آخر في عهد شارل الثاني هو « كرسي الغرام » Love seat الحميميّ المكتنز ، وهو مقعد وثير أو فوتي منجّد يتسع لشخصين متلاصقين .

وقد أفرز القرن الثامن عشر - كما أسلفت - طبقة ذات دراية واسعة بالفنون ، اكتسبت ذوقها الرفيع بفضل رحلات أفرادها إلى إيطاليا وفرنسا وممارسة العزف الموسيقي والرسم والتصوير ، فإذا هم يحيطون أنفسهم بكل ما هو جميل أنيق رصين بعيد عن السوقيّة ، وإذا صناديق حفظ المتاع والثياب ذوات الأدراج Chest ترتكز فوق أرجل ، وإذا هي تضمّ صفوفاً ثلاثة أو أربعة من الأدراج تغشّي واجهاتها الزخارف المحفورة ، وإذا أرجل هذه الصناديق تتقوّس لتتخذ أشكالاً منحنية على هيئة سيقان الحيوان ، منتهيةً بكعوب على هيئة كفّ حيوان ذي أظفار .

ومضت إنجلترا في استيراد الخزانات الصينية المطلية بالآل ، وكذا شحن الخزانات والمكاتب والموائد من هولندا إلى الصين رأساً حيث يجري طلاؤها بالآل وزخرفتها بالرسوم على أيدي الفنانين الصينيين لتعود بعد ذلك إلى أوروبا ، وذلك بعد أن باءت محاولة تقليد الآل الصيني في إنجلترا وأوروبا بالفشل لافتقار القائمين عليه إلى الأيدي المتخصصة وإلى مهارة المخرّفين الصينيين .





لوحة ٥٠٦. منضدة مطالعة إنجليزية Table Desk مستهل القرن ١٧. من خشب البلوط تغشي جانبيها زخارف محفورة من أوراق وعناقيد الكروم تحتل شكلاً مثلثاً يعلو إفريزاً من زخارف المعينات والورود. وثمة رف ودُرجان تحت سطح القراءة المائل الذي ينتهي بإفريز يستند إليه الكتاب أثناء المطالعة.



لوحة ٥٠٨. مكتب Bureau طراز الملكة آن من خشب البلوط (١٧١٠).  
يُلفت أنظارنا تصميم الأرجل والمقابض النحاسية المبتكرة.

هكذا شهد القرن الثامن عشر تحوّل الأثاث الإنجليزي من أنماط فجّة غير مُتقنة تحجب عيوبها الكسوة الباذخة ، إلى تحف فنية بالغة الروعة والإبهار غير مسبقة أو ملحوقة . وفي هذا المقام لا يجوز إنكار تأثير الأثاث الفرنسي والإيطالي والهولندي على صناعة الأثاث في أوروبا وإنجلترا وأمريكا بصفة عامة ، على الرغم من أن الاقتباس كان يتم في حدود ضيقة قد تضيق معه بعض معالم الطراز الأصلي ، ومع ذلك كان الذوق الفرنسي منذ عام ١٧٥٠ بلا جدال هو المسيطر على صناعة الأثاث في العالم المتحضّر بأسره . وما كاد عام ١٧٦٠ يهّل حتى شاعت في إنجلترا كتب مصمّمي الأثاث التي تضمّ تصميمات عصرية بسيطة زهيدة الثمن تناسب بيوت الطبقة المتوسطة . وقد أدّى هذا التحول التدريجي من الاهتمام بذوق الطبقة الأرستقراطية إلى مطالب الطبقة الوسطى النامية إلى ترايد عدد صانعي الأثاث الذين أخذت أسماؤهم وعلاماتهم التجارية المميّزة تمهر أطر المقاعد والأرائك والصوانات والمكاتب والمكاتب .

وبعد أن استوعب صانعو الأثاث الإنجليز العديد من الأفكار الأجنبية المتصلة بصناعتهم انتشرت أرجل الأثاث المنحنية « الكابريولية » على شكل حرف S والتي تنتهي أطرافها بكعوب بديعة بلغت قمة الأناقة خلال عهد الملكة آن ، كما بدأ صانعو الأثاث يستغنون عن « السؤاسات » التي تربط بين أرجل الكراسي والأرائك والمناضد ، مبدعين أنماطاً متنوعة من الأثاث تتميز ببساطة تصميمها وانسياب خطوطها ، وظهرت نماذج بالغة الكمال والإتقان للمكاتب التي تعلو المكاتب ومناضد للكتابة تتوسّطها فرجة Knee-hole لاحتواء ساقَي الجالس إليها ، وغطت التصميمات المستقاة من المعمار على صناعة الأثاث ، فإذا خزّنة حفظ الكتب ( المكتبة ) ترتفع صوب السقف كأنها مبنى منمنم ، تحفّها من الجانبين دعائم ذات أحاديث رأسية تشكّل إطاراً جانبياً للمكتبة ، ويعلوها طنف ( كورنيش ) تتوجّه جبهةً مثلثة . وأخذت هذه العلاقة الحميمة بين المعمار وصناعة الأثاث في النمو شيئاً فشيئاً خلال القرن الثامن عشر ، لا في أنماط الكراسي والأرائك والمناضد والصوانات والمكاتب فحسب ، بل حتى في تشكيل أطر المرايا والمدافئ والكرايش والكمرات التي تعلو الأبواب والشبابيك ( لوحات من ٥٠٦ إلى ٥٢٩ ) .

وما كاد ينصرم من القرن الثامن عشر عقدان حتى أثبت الأثاث الإنجليزي جدارته بعد أن تشرب كافة الاتجاهات الأجنبية الوافدة واستوعبها بذكاء ، ولكن إلى حين . إذ ما لبث أن تخلّى عن وقاره المأثور بعد أن أخذ يستملي الذوق الألماني في عهد جورج الأول ( ١٧١٤ - ١٧٢٧ ) مما أدّى إلى نتائج مؤسفة ، فضلاً عن تأثير الذوق المتردّي لعشيقه الملك الذي تجلّى صارخاً في منجزات تلك الحقبة ، وإذا نفوذها يقضي باستبعاد سير كريستوفر رن من منصبه مشرفاً عاماً على المباني وتخطيط العاصمة بعد أن قاوم رغبتها السّوقية في تغيير بعض معالم قصر « هامبتون كورت » . ومع ذلك ، فبرغم ذوق البلاط الهابط ونزوات خلية الملك المبتذلة لم تفت هذه المثبطات في عضد شوامخ المعمارين الإنجليز أو توهن من قدر أذواق النبلاء والمياسير ، فإذا رعاية اللورد بيرلنجنون ورفاقه المستتيرة تنهض بالذوق الفني المعاصر ، فتنتشر تصميمات المعماري إنيجو جونز ورسوم المعماري پالاديو للآثار الرومانية ، كما يعود إليه الفضل في تأييد وتشجيع المعماري المزخرف وليام كنت William Kent الذي ارتأى ضرورة تطوير طرز الأثاث لكي يسود التآلف



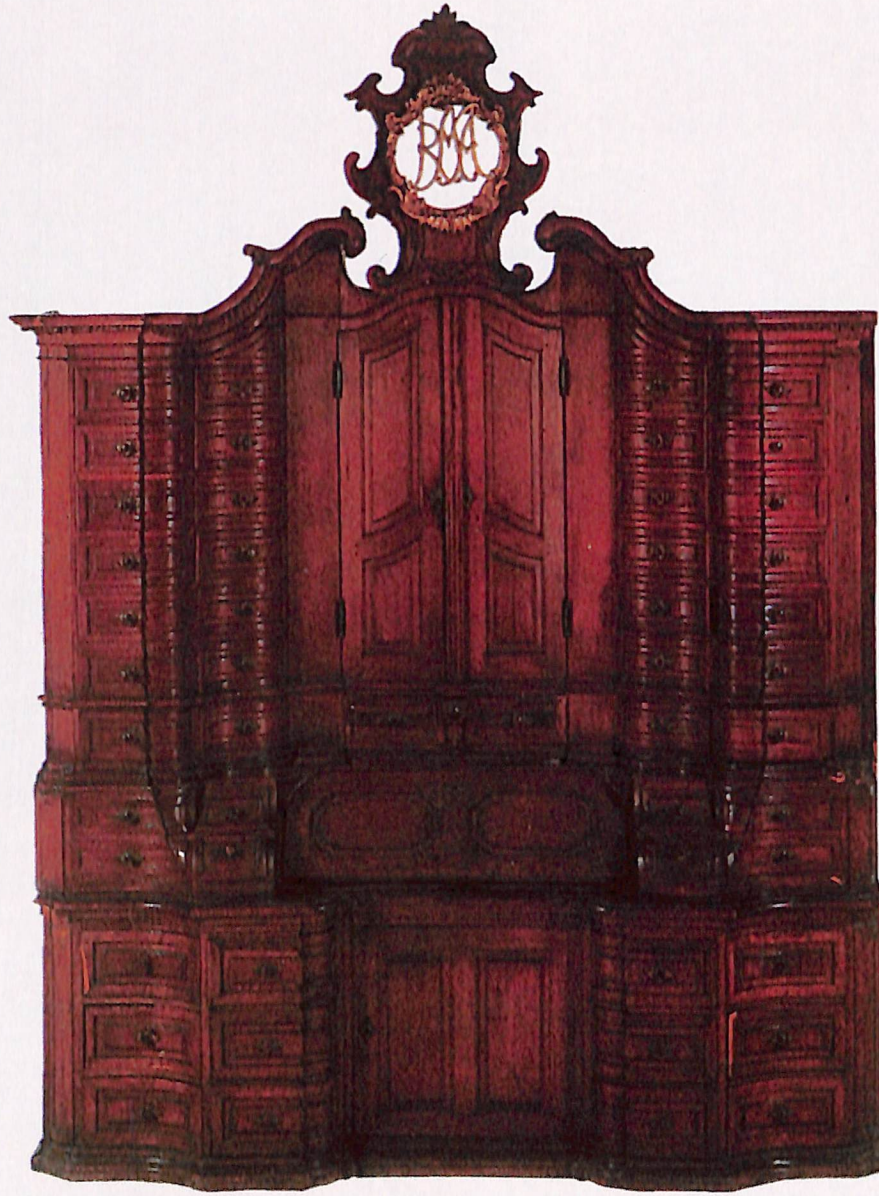


لوحة ٥٠٧. مكتبة تعلو مكتباً Bureau Bookcase. طراز وليام وماري. القرن ١٧. تتّوجّها حنّيتان مزخرفتان بالتذهيب المحاكي للفن الصيني «شينوازي» فوق أرضية حمراء وتعلوها خمس حليّات على شكل مزهريات مفضّضة. وتزخر المكتبة بالأدراج والعيون (الخورنقات) لحفظ الأوراق والبطاقات والملفات.



لوحة ٥٠٩. مكتبة تعلو مكتباً. طراز الملكة آن. مطلي بالّك الأحمر، وعليه مشاهد محاكية للمشاهد الصينية باللون الذهبي. ويقاعدته درجان قصيران وآخران طويلان، ودرج خفيّ في الكورنيش العلوي، والعديد من الأدراج الصغيرة والعيون (الخورنقات) في القسم العلوي، وقد غطيّ السطح المعدّ للكتابة بالجوخ لتسهيل القدرة على الكتابة





لوحة ٥١٥.

لوحة ٥١٠. أ، ب. مكتب إنجليزي قابل للنقل Portable Table ١٧٣٠ (يبدو هنا مغلقاً ومفتوحاً). مزود بخمسة أدراج مَقَرَّة الواجهة وثلاثة عيون لحفظ الأوراق وغيرها، يُغلق عليها السطح المائل المُعدَّ للمطالعة. وأسفل هذا السطح درج بكامل طول المكتب ذو واجهة متعرجة. والمكتب من خشب الجوز المطلي بالأك الياباني الأحمر، وعليه رسوم مذهبة ومفضضة محاكية للمشاهد الصينية. ونلاحظ وجود المقابض المعدنية على جانبي المكتب لتسهيل نقله.

لوحة ٥١٣. مكتب دانمركي مطلي تعلوه مكتبة. مستهل القرن ١٨ مزخرف بأشكال شخوص ومناظر طبيعية ومبان، على حين تزخر الضلف والأدراج بمشاهد مرسومة بالك تحاكي المشاهد الصينية، أما الأرضيات فتحاكي الرخام الأحمر. وتحتوي المكتبة على أدراج وعيون وراء ضلعتي الباب. السطح المائل قصير قليل العمق نسبياً، ومن داخله تجهيزات لأدوات الكتابة.

لوحة ٥١٤. مكتب هولندي تعلوه مكتبة Dutch Marquetry Bureau cabinet. منتصف القرن ١٨. مطعم بتصميمات الماركيتري الزخرفية على هيئة زهور. الجزء العلوي مكتبة لعرض الكتب ذات ضلعتين مقسمتين بسؤاسات رأسية وأفقية بينها ألواح زجاج البللور المشطوف Bisoté، علاوة على وجود هذه الألواح الزجاجية على جانبي المكتبة. ويحتوي الجزء الأدنى على ثلاثة أدراج ودولاب محدب على الجانبين، كما يلفتنا الشكل المتحوي للسطح المائل. ونلاحظ إرتكاز واجهة هذه المكتبة على رجلين مبتكرتين متحويتين الشكل بزواوية مائلة على الواجهة يصل ارتفاعهما إلى الدرّج الثالث، كما تنتهي الرجلان على شكل حافر مجرد.

لوحة ٥١٥. مكتب ألماني تعلوه مكتبة Oak Bureau Cabinet. القرن ١٨ من خشب البلوط المصبوغ. ويلفتنا الحجم الضخم لهذه المكتبة التي تعلوها خرطوشة من طراز الروكوكو تضم شعاراً مذهباً يحمل الحروف الأولى من اسم أحد العظماء، كأنما تتوّج واجهة معمارية من نفس الطراز. ويعلو منتصف الجزء الأسفل سطح مائل للكتابة يغطي فجوة الكتابة، وآخر أسفله عبارة عن ضلفة واحدة ذات حشوتين، فضلاً عن ٤٩ درجاً متنوع الأشكال والأحجام. وقد تميّزت الصوانات والمكتبات والمكاتب الألمانية من طراز الروكوكو عامة بصغر حجم أدراجها.

لوحة ٥١٦. مكتب إنجليزي تعلوه مكتبة Bureau Bookcase. من خشب الماهوجني (١٧٦٠). أربعة أدراج تحت سطح الكتابة المائل. وتشمل واجهة المكتبة ثلاثة عشر لوحاً من زجاج البللور المشطوف تحملها أربعة حليات خشبية قوطية الطراز، تردد صداها شبكة مخرّمات قوطية تستقر داخل واجهة مثلثة على شكل غنقي البجعة Swan-neck pediment.

لوحة ٥١٧. مكتب إنجليزي تعلوه مكتبة Breakfront Secretaire Bookcase. منتصف القرن ١٨. يتشكل السقف من ياودا، وتغطي واجهات ضلف المكتبة شبكات زخرفية صينية. وتعدّ هذه المكتبة نموذجاً متطرفاً للطراز الصيني الذي قدّمه تشيندينيل في كتابه «الدليل» عام ١٧٥٠، وقليل هم صنّاع الأثاث الذين ذهبوا هذا المذهب البعيد في محاكاة الأثاث الصيني. ويشتمل هذا النموذج على درج يستخدم سطحاً للكتابة فوق صوان ذي ضلعتين تحفه ستة أدراج على كل جانب من الجانبين.

لوحة ٥١٠، أ، ب.







لوحة ٥١٣.



لوحة ٥١٤.



لوحة ٥١٧.



لوحة ٥١٦.





لوحة ٥١٩.



لوحة ٥١٨.

لوحة ٥١١. مكتب أمريكي طراز الملكة آن Blockfront Kneehole Desk (١٧٣٠ - ١٧٤٠) مقتبس من تصميمات تشينيديل. مصنوع في ولاية ماساتشوستس. ثلاثة أدراج محدبة على جانبي فرجة امتداد ساقى الجالس، فضلاً عن درج عريض فوقها.

لوحة ٥١٢. مكتب أمريكي طراز الملكة آن من خشب الجوز ذو فرجة لامتداد الساقين تنتهي بخزانة (١٧٤٥). مصنوع في نيويورك. رود أيلاند. ويستند على أرجل ذوات خطوط منحنية. وثمة درج طويل واحد يمتد بامتداد الإفريز العلوي يعلو صقن من الأدراج الصغيرة، ويشتمل كل صف على ثلاثة أدراج.

لوحة ٥١٨. مكتب إنجليزي Library Writing Table (١٧٥٨) من خشب الماهوجني. نموذج لبعث الطراز القوطي في منتصف القرن ١٨. السطح العلوي مكسو بالجلد، ويرتكز على أربع قواعد مربعة القطاع، زينت أسطحها بجامات مستديرة تحوي صيغاً زخرفية قوطية، وأركانها بأعمدة على شكل سيقان الشجر قممها من البرونز، وثمة أدراج ثلاثة قليلة العمق على امتداد الإفريز العلوي. وتحتوي كل قاعدة من قواعد المكتب الأربع على ثلاثة أدراج محجوبة بضلفة. وهيكل المكتب مصنوع من خشب الصنوبر المكسو بقشرة من خشب الماهوجني. والمكتب ذو أربعة أوجه (طول ضلعه متران)، ومن المحتمل أنه كان يستخدم بواسطة أربعة أفراد، إذ يشتمل تصميمه على فرجات سيقان الجالسين من الأوجه الأربعة.

لوحة ٥١٩. مكتب إنجليزي «ماهوجني» طراز الروكوكو Library desk من تصميم تشينيديل (١٧٥٠). السطح العلوي للمكتب مكسو بالجلد ويرتكز على قاعدتين متحويتين الواجهتين تتحلى أركانها بأكتاف محفورة إنسيابية مقوسة. وكافة الأدراج مزودة بمقابض نحاسية وفق طراز الروكوكو. وتحتوي كل قاعدة على ثلاثة أدراج من الأمام ودولاب من الخلف. وجميع الأدراج المصطفة على الإفريز العلوي زائفة. ويعد هذا المكتب نموذجاً جيداً لمحاولة الإنجليز الاقتراب الحذر من طراز الروكوكو الفرنسي.

لوحة ٥٢١. مكتب ذو فرجة لامتداد الساقين من طراز تشينيديل الأمريكي Kneehole Desk مصنوع في نيويورك. رود أيلاند (١٧٦٠). نموذج لطراز المكتب المسدود الواجهة Blockfront ومُحلى بزخارف الخار والصدف. وقد شاع هذا النموذج في ماساتشوستس وكونكتكت ونيويورك.





لوحة ٥٢١.



لوحة ٥١١.



لوحة ٥١٢.





لوحة ٥٢٠. مكتب إنجليزي  
وخزانة للأدوات الشخصية  
**Bureau Dressing Chest**  
(١٧٥٠). نموذج ممتاز لتصميم  
طراز الروكوكو الثري بخطوطه  
البالغة الإنحناء والمسرقة الزخارف.  
فئمة خمسة أدراج مقعرة الواجهة

تحت الكوة الوسطى المسقوفة، يكتنفها من كلا الجانبين صف من  
خمس أدراج ذوات واجهات مقعرة، ويشكل الإفريز برمته درجاً.  
وبرغم ندرة المقابض المذهبة في الأثاث الإنجليزي، إلا أن المقابض  
والزخارف وفق طراز الروكوكو تغمر هذا المكتب بصورة موفقة.



لوحة ٥٢٥. مكتب إنجليزي Side-board طراز الوصاية «ريجنسي»  
(١٧٩٠) يرتكز على ثمانية أرجل.

لوحة ٥٢٦. بوفيه إنجليزي طراز الوصاية (١٨٠٠). من خشب الماهوجني مطلي بالبرنيق.  
استخدمت الزخارف النحاسية المذهبة استخداماً بارعاً للتعبير عن اختلاف المستويات. الجزء  
الأوسط غائر بانحناء بسيطة حيث الدرج الكبير، والدرجان الجانبيان محدبان.



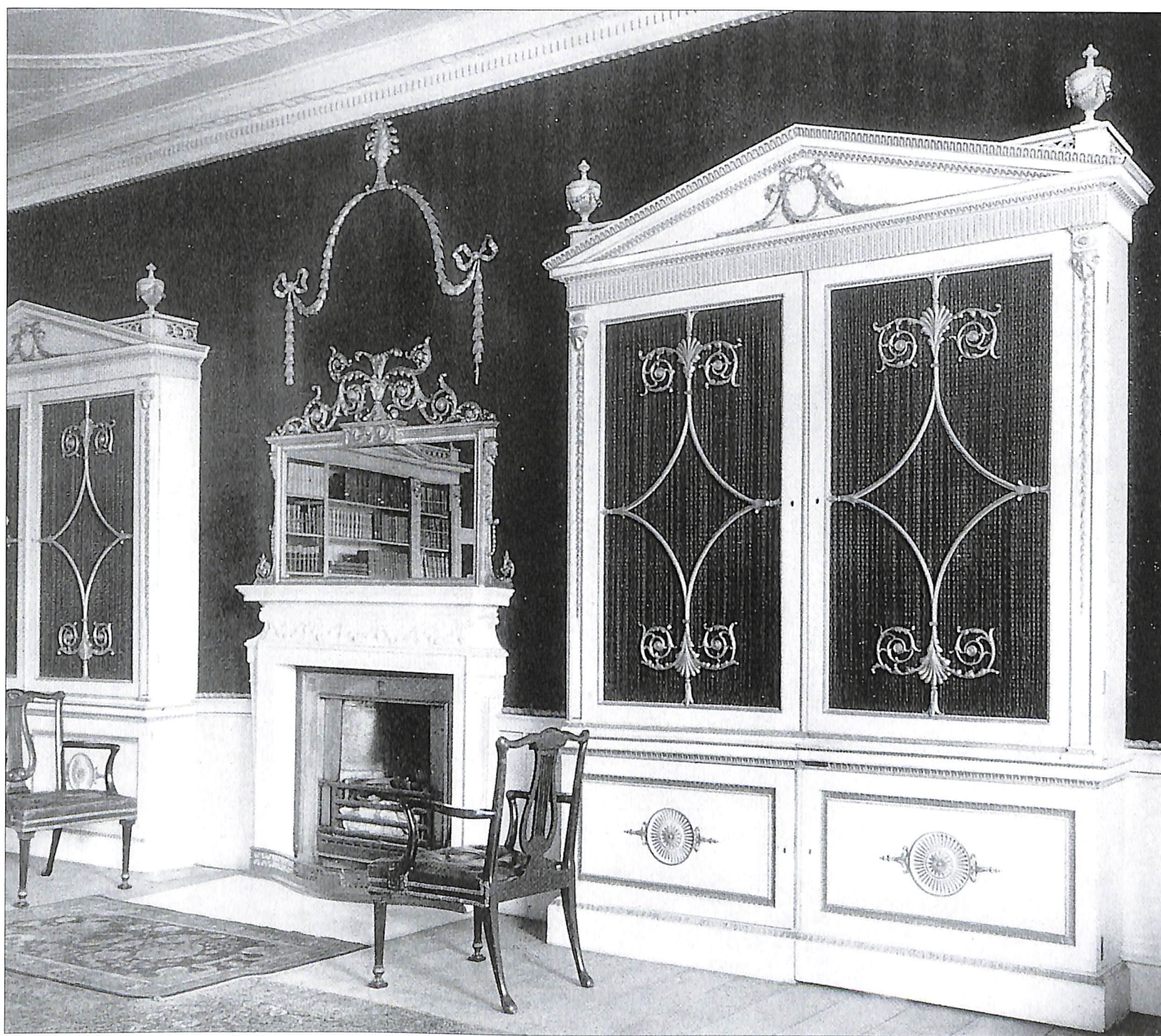


لوحة ٥٢٤. كومود إنجليزي ذو واجهة محدبة (١٧٧٠) سطحة مغشًى بقشرة من خشب الماهوجني المخزَع مطليّة بطبقة من البرنيق اللامع.



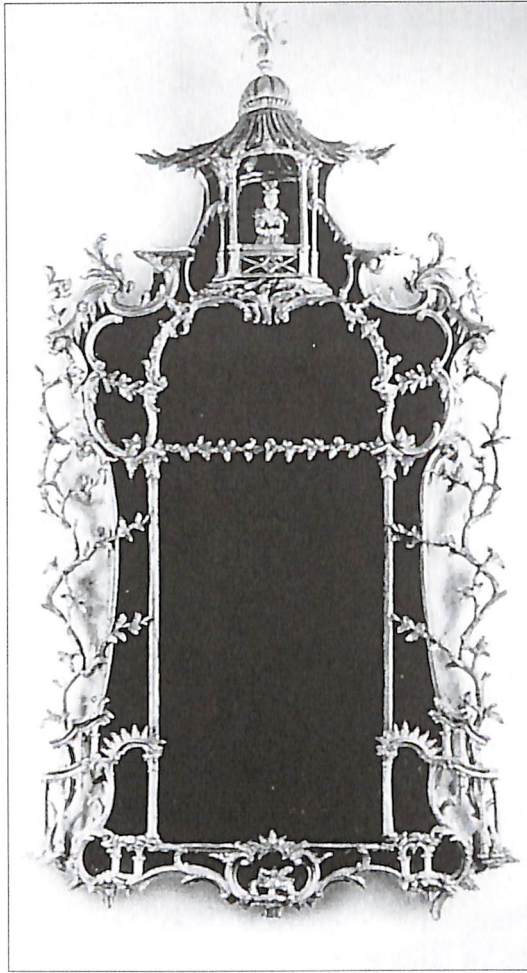
لوحة ٥٢٢. مكتب أمريكي تعلوه مكتبة طراز تشيبنديل Bombé desk and Bookcase مصنوع في بوسطن (١٧٦٠ - ١٧٨٠)، وقد تشكلت القاعدة محدبة أسوة بطراز الروكوكو الأوربي. وكانت الطرز الأوربية تستغرق عادة بضعة عقود قبل أن تلقى الرواج في أمريكا، وما أكثر ما كان يلحقها التعديل لمواكبة الذوق الأمريكي. وقد أضفى صانع هذا المكتب - المكتبة على الجزء الأسفل الشكل المخدّب المتحوّي، كما أضاف إلى ضللفة مرآة المكتبة زخارف طراز الروكوكو المعهودة من لفائف وأصداف، وازادنت أجناب واجهة الجزء العلوي بأكتاف مخدّدة تعلوها تيجان أوراق الأكائنا. وزوّد الفراغ تحت الغطاء المائل بسلسلة من الأدراج المتدرّجة تزيّنها زخارف ومقابض نحاسية على شكل المخار والأصداف.



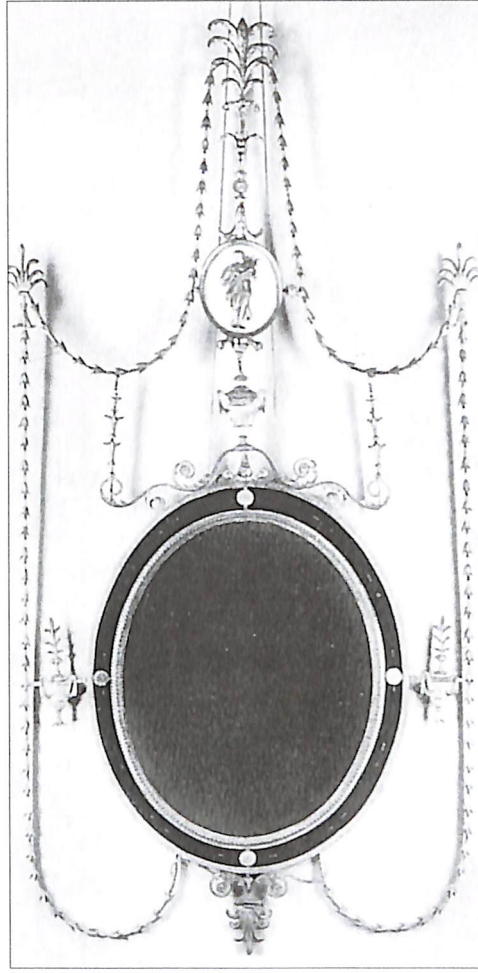


لوحة ٥٢٣. جيمس بين James Paine: مكتبة ضخمة معمارية الطراز تعلوها جبهة مثلثة دورية الطراز. من الخشب المطلي بالأك الأبيض. ضلفتا المكتبة العلويتان من الزجاج المبطن بسُدل من قماش داكن اللون تجملها زخارف البرونز المذهب، على حين يزِين ضلفتي المكتبة السفليتان وريدتان ضخمتان من الخشب المحفور المذهب. مكتبة بروكث هول ١٧٦٥.





٥٢٩



٥٢٨



٥٢٧

لوحة ٥٢٧. روبرت آدم. كومود هالالي  
Demi-lune. طراز كلاسيكي محدث، تزيينه  
ثلاث لوحات مصورة وثلاث رصانع (جامات)  
مستهلمة من الفن الكلاسيكي.

لوحة ٥٢٨. روبرت آدم. مرآة بيضاوية الشكل من  
الخشب مصممة خصيصاً لإثراء التنسيق الداخلي،  
ذات خطوط رقيقة مستهلمة من الصيغ الزخرفية  
اليومية، تعلوها جامة لامرأة ترتدي زياً كلاسيكياً  
تحيطها أكاليل تحمل ثماراً وزهور العسل ومزهريات  
كلاسيكية.

لوحة ٥٢٩. تشينيديل: مرآة للزينة تكسوها قضبان  
رقيقة مذهبة باللغة الجمال من طراز الروكوكو تظفر  
فيها الزخارف النباتية باهتمام بالغ. ويعلو المرأة  
«ماندران» صيني يجلس تحت قبة الياجودا متأملاً  
صفحة المياه.



بين عناصرها داخل الغرف والقاعات ، فأضاف - هو وغيره - المناضد والكراسي بلا ظهر أو مرتفعي Stools والأرائك الضخمة باعتبارها مكوّنات أساسية لأثاث الصالونات . ومن هنا سيطر كُنت باقتباساته الموقّعة من الطرز الرومانية على الذوق العصري في السنوات الأولى من القرن الثامن عشر لاسيما أرائكه من الخشب المحفور المزّين بحشوات من زخارف الحار والصدف ورؤوس الحيوان وآباء الهول وملائكة الحب والغصون المحمّلة بالأوراق ، حتى بدا الأثاث وكأنه تحف أثرية مكانها المتاحف لا الاستخدام الأدبي في البيوت ( لوحات ٥٣٠ إلى ٥٣٤ ) .

كذلك أدخل كُنت الزخارف الجروتسكية - الرومانية التي سبقه إليها إنيجو جونز بنحو قرن من الزمان ، واستخدم الفسيفساء المذهّبة خلفيّة ترسم فوقها زخارف للفائف والحيوانات والشخوص ، وتحت سقوف مبانيه اتخذت جدرانها نسق بالاديو الكلاسيكي ، التي كانت المدافئ أبرز عناصرها ، فحقّقت ابتكاراته نجاحاً جعلت منه وقتذاك أعلى المزخرفين الإنجليزي شهرة .

وعلى الرغم من أن استيراد ورق الحائط الصيني المرسوم باليد قد بدأ منذ القرن السادس عشر إلا أن استخدامه لم يستشر إلا اعتباراً من عام ١٧٤٠ ، فشاع بصفة خاصة في غرف النوم نظراً لمواكبته لطراز الروكوكو المعاصر ، وقد غشيت أسطحه برسوم النباتات والزهور والطيور والمناظر الطبيعية فوق أرضيات خضراء أو زرقاء أو بيّنة . وقد أدّى ارتفاع أثمان هذا الورق المستورد إلى حثّ المصانع الإنجليزية على صناعة ورق الحائط المطبوعة عليه صيغ زخرفية صينية أو مرسومة عليه باليد لوحات وزخارف محاكية للأسلوب الصيني « الشينوارزي » .

وعلى مدى المئة وثلاثين سنة التالية أدّى استمساك الإنجليز بأهداب الفطرة السليمة والبساطة الرصينة إلى أطراح التأثيرات الأجنبية التي شجّع عليها جورج الأول ، فإذا هذه التأثيرات الوافدة تفقد مفعولها الضار الذي أدّى إلى تأخر ازدهار فن الأثاث الإنجليزي عن غيره فترة ما .

وما لبث استخدام خشب الماهوجني أن شاع بعد أن شجّ وجود خشب الجوز الذي أخذ من قبل محلّ خشب البلوط ، فغدا الأثاث أخفّ وزناً ، ولم تعد كسوة المقاعد والأرائك تشكّل أهم عناصرها مثلما كان الحال خلال القرن السابع عشر ، بل أصبح جمال الخشب البادي للعيون هو العنصر الطاغي الآسر في أثاث القرن الثامن عشر كله ، حتى أطلق بعض مؤرخي الفن على أثاث هذا العصر اسم « طراز الماهوجني » . وزوّدت غرف النوم بالسُرّ ذوات القوائم الأربعة المرتفعة ، وخزانات الثياب ، وصناديق حفظ الثياب ذوات الواجهات الهلالية أو المتحوّية الشكل ، والمرايا ، وموائد التزيّن ، بل وأحياناً منضدة تضمّ حوضاً لغسيل الوجه واليدين . كما اشتملت غرف الطعام على البوفيه ( خزانة أدوات المائدة Side board ) وغيره من الخزانات ذوات الأدراج سواء الهلالية الوجهيات أو الإهليلجية أو المقرّعة أو المتحوّية ، فضلاً عن مبرّدات النبيذ والمناضد المعروفة باسم « النادل الأبكم » "Dumb waiter" ، وهي منضدة صغيرة ذات رفّين أو أكثر كانت تصطفّ وراء الضيوف الجالسين إلى المائدة وإلى جوارهم ، يتناولون منها بأنفسهم المزيد من الطعام أو الشراب عوضاً عن الخدم حينما ييغون الخلوة والتحرّر في الحديث على هواهم دون قيد ( لوحة ٥٣٥ ) .



لوحة ٥٣١، ٥٣٢. كان الخط المقتبس من «الخط الجمالي» للفنان هوجارث على شكل حرف S أحد الصيغ الزخرفية فوق النسيج وورق الحائط خلال القرن ١٨ (١٧٥٥) [انظر الفصل الخامس]





لوحة ٥٣٠. غرفة نوم إنجليزية. ما من شك في أن الألوان التي كانت يؤثرها مصممو الديكور الإنجليزي تختلف بشكل ملموس عما كان يؤثره معاصروهم الفرنسيون. ومن هنا فإننا نلمس في هذه الغرفة مدى التناغم بين ألوان السجادة طراز الوصاية وبين اللون المشمشي للسقف والجدران المرصعة بالزخارف الجصية البيضاء، والتي تجمع بين الصيغ القوطية وصيغ طراز الروكوكو، والمنقذة بأسلوب مخادعة البصر. كما يلفتنا تنوع طرز الأثاث، فعلى حين أن السرير بولندي الطراز فإن الفتيات قوطية الطراز والساتر الحاجب صيني. ولم يكتف المصمم الإنجليزي بهذا التباين فحسب، بل زين الجدران برووس أياكل من الخشب المحفور تنبثق منها قرون غزلان حقيقية، وهو ما يضيف على التصميم كله طابعا مسرحيا بما يعّد اختلافا جوهريا عن النماذج الفرنسية.



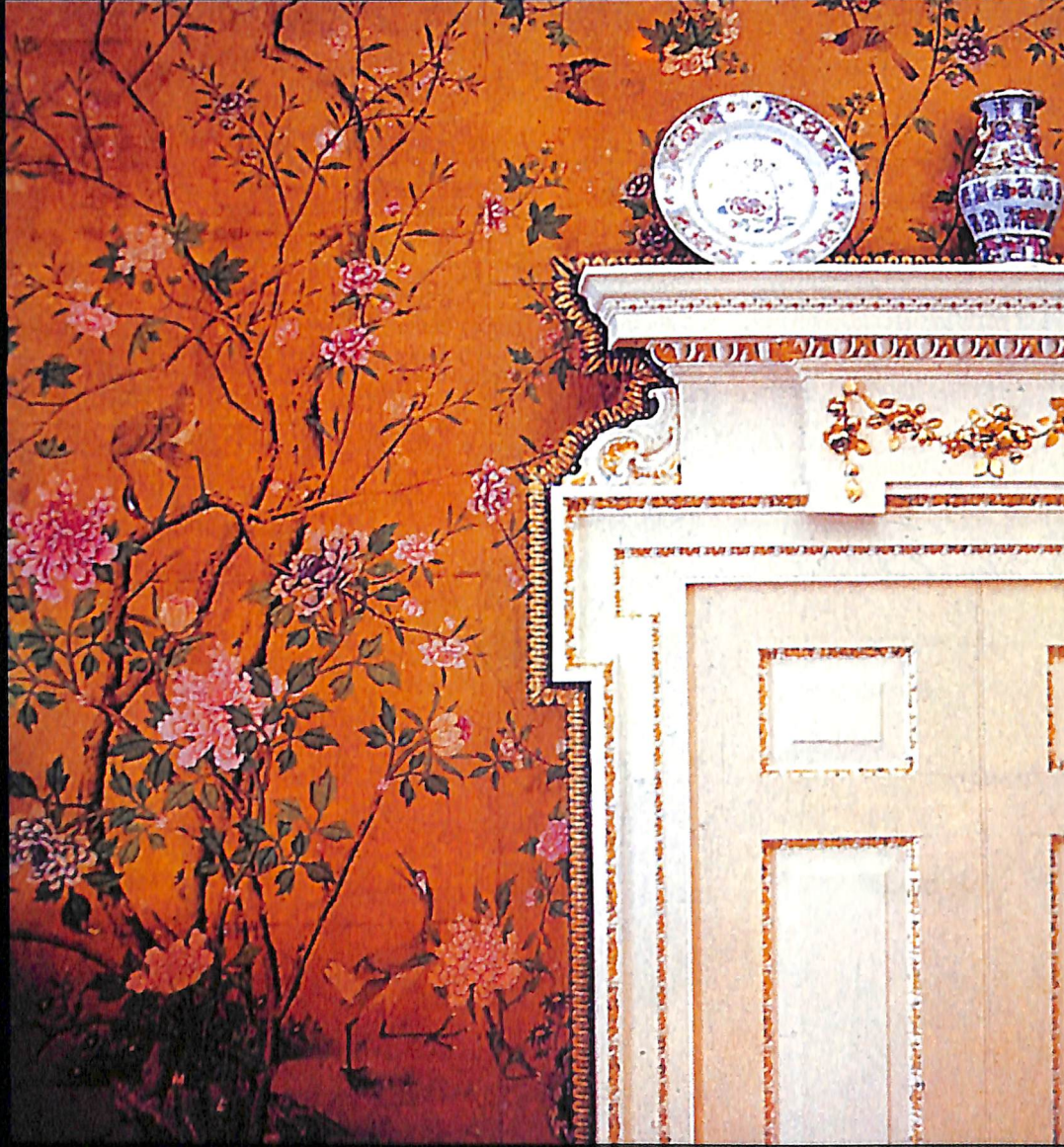


لوحة ٥٣٥. النادل الأبكم. وهي منضدة ذات ثلاثة أرفف متدرّجة الأحجام يتوسطها عمود يتفرّع إلى ثلاثة أرجل منحنية تنتهي بتشكيل على شكل حافر. من خشب الماهوجني. منتصف القرن ١٨.



لوحة ٥٣٣. آنديان ده كليرمون Andien de Clermont أحد زملاء أنطوان فاتو وكلود أودران. تفصيل من زخارف جروتسكية - رومانية. القروود فوق سقف نارفورد هول (١٧٣٩ - ١٧٤٠).





لوحة ٥٣٤. تشينديل: محاكاة زخارف ورق الحائط للطراز الصيني.



وقد بدأ العصر الذهبي لصناعة الأثاث الإنجليزي في منتصف القرن الثامن عشر ، حين نشر توماس تشيبنديل Chippendale كتابه « دليل الجنتلمان وصانعي الأثاث »<sup>(٦٥)</sup> في عام ١٧٥٤ ، الذي ضمّ العديد من تصميمات الأثاث وفقاً للذوق الحديث . وقد لعب هذا الكتاب « الدليل » بطبعاته المتعددة المتتالية دوراً جوهرياً في تشكيل الذوق الفني بإجلترا في مجال الأثاث . وما لبث تشيبنديل بعد عودته من زيارة إيطاليا في عام ١٧٥٨ أن أخذ على عاتقه تأييد بيوت الطبقة العليا وفق طراز « الكلاسيكية المحدث » الذي سيطر على صناعة الأثاث مثلما سيطر على العمارة والتنسيق الزخرفي الداخلي . وفي هذه الحقبة بالذات احتل الطراز الإنجليزي القومي مكان الصدارة بعد أن ظل الأثاث في مستهل القرن متأثراً إلى حد بعيد بالتيارات الأجنبية لاسيما الهولندية والبرتغالية والإيطالية . وصاحب ازدهار فن صناعة الأثاث في إنجلترا تطور في مجالي التقنية والإنتاج نتيجة الرخاء الاقتصادي لا في الجزيرة البريطانية وحدها وإنما في أوروبا وأمريكا أيضاً ، فإذا حرقو مدينة لندن الذين كانوا إلى عهد جد قريب مجرد تجّارين منفذين ، يرتفون إلى مرتبة المتخصصين في صناعة الأثاث ومنجدين متألقين على رأس صناعة رائجة رابحة ، ويستخدمون جمهرة كبيرة من العمال المهرة . ولم يكن الأثاث الإنجليزي يوشم في تلك الآونة بأسماء صانعيه ، فلم يلزم القانون الإنجليزي وقتذاك صنّاع الأثاث بوشم إنتاجهم بأسمائهم أو بالعلامات المميزة لمصانعهم .

وبصفة عامة كانت ثمة طرز ثلاثة أساسية لصناعة الأثاث الإنجليزي خلال القرن الثامن عشر : أولها طراز « الملك جورج » الذي بدأ على أيدي تشيبنديل وروبرت آدم وانتهى بهيكلهاويات Hepplewhite وشيراتون Sheraton ، وثانيهما طراز « عهد الوصاية » Regency (١٧٩٥ - ١٨٢٥) ، وثالثها « الطراز الفكتوري » . على أن التطور الذي لحق صناعة الأثاث الإنجليزي لم يرتبط شأن الأثاث الفرنسي بالعرش ، فلم يكن لأحد من أسرة هانوفر الملكية يد في رعاية طراز الملك جورج على عكس الحال في فرنسا ، حتى كاد تأثير البلاط الملكي الإنجليزي على صناعة الأثاث أن يكون معدوماً باستثناء عهد تشارلس الثاني ، ومع ذلك كانت صناعة الأثاث على ما سبق القول مرتبطة أشد الارتباط بأذواق الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية وثقافتها وطقوس معيشتها ، وهي الطبقة التي كانت على رأس القوى السياسية والاقتصادية ، فإذا الطرز تتطور تبعاً لرغبات هذه الطبقة المسيطرة الثرية المستوحاة من تراث الثقافة الكلاسيكية ومن تقاليدها في تأييد دورها وقصورها .

وكان توماس تشيبنديل (١٧١٨ - ١٧٧٩) أشهر مصممي الأثاث الإنجليزي ، منذ أن ابتدع طرازاً استعار ملامحه من المزهرفين الفرنسيين في عهد لويس الخامس عشر مع إضافة بعض العناصر الصينية والقوطية . ومن ثم فهو في واقع الأمر لم يبتكر ذوق منتصف القرن الثامن عشر بقدر ما كان لسان حاله الناطق بهويته ، فقدّمه لمواطنيه بذكاء ملحوظ وبحسّ تجاري بارع ، فليس ثمة عنصر من عناصر طرازه يحمل ابتكاراً جديداً ، فالروكو كو الفرنسي كان معروفاً قبل ظهور طرازه بعشرة أعوام من خلال ما نشر من رسوم مصمّم الزخارف المشهور مانياس لوك الذي يدين له تشيبنديل بالكثير . وكان من الممكن أن يكون لطرز الروكو كو الفرنسي مجاًلاً واسعاً في إنجلترا لولا منافسة الطرازين القوطي والصيني له ،

ذلك أن موجة الفن القوطي كانت قد عادت إلى الظهور بشكل مكثّف خلال الثلاثين عاماً السابقة ، وإن طبّق تشيبنديل هذا الطراز محووراً مطلقاً لخياله الخصب العنان بطوره ويضيف إليه ويطبّعه بطابعه المتفرد الخاص ، فإذا قطع الأثاث تزخر بالقبوات القوطية المدبّة والحذبة والنجوم الرباعية الأطراف وغيرها . كذلك كان الذوق في كل من إنجلترا وفرنسا ينزع باضطراب نحو فنون الشرق الأقصى ، لاسيما بعد نمو حركة التجارة مع الهند ومع نشأة الإمبراطورية الاستعمارية منذ نهاية القرن السابع عشر . وهكذا تواشج الميل نحو العناصر الإكزوتية المأثورة عن تلك البلاد النائية مع التعلّق العاطفي بخصائص العصور الوسطى الفنية ، فضلاً عن التأثيرات الكلاسيكية السائدة خلال القرن الثامن عشر . وبذلك كان التنوع الشديد الذي ساد نماذج تشيبنديل مقصوداً به إرضاء جمهور مولع بالإكزوتية وكل ما هو عجيب جذاب بعد أن سئم طراز بالاديو المعماري الذي شاع في أربعينات ذلك القرن . ومن هنا غدا أثاث حقبة تشيبنديل ذا أشكال معمارية مصنوعة من خشب الماهوجني الأحمر ومن الخشب المذهب المزخرف بالنقوش الغزيرة المحفورة ، معبراً عن أفكار مصمّمين من عشاق فخامة الأسلوب المتأثر بطراز الباروك الإيطالي . غير أن تشيبنديل انبرى بذكاء يعمل على تلطيف حدة الخطوط الباروكية الصريحة كي تبدو أشدّ جاذبية ورشاقة ، مستخدماً المنحنيات والصيغ الزخرفية الجديدة حتى غدا الأثاث أشدّ رقة بعد أطراحه الخطوط المستقيمة الحادة والتماثل المتواتر ، متجنباً التورّط في اقتباس الزخارف الأسطورية وعناصر العمارة الكلاسيكية ، كما لجأ إلى استخدام أسلوب المحار والصّدْف في الوقت نفسه الذي استخدم فيه الأقواس المعقوفة المستعارة من الطراز القوطي ، وإذا هو يقدّم وجهيات مثلثة تعلوها معابد الياجودا الصينية وخرافي الطير والشخوص الإكزوتية فوق قمم خزانات الكتب والصوانات والمقاعد والأرائك والمرايا ، معبرة عن أسلوب انتقائي توفّقي عذب يشي بخصائص الفن الصيني . ومن بين أرقّ ابتكارات تشيبنديل استخدام الشبكيات والمضفورات الصينية والحفر الصيني المفرّغ في مساند ظهور المقاعد والأرائك لتحلّ محل الخطوط الصارمة للأثاث المصنوع وفق طراز بالاديو ، وكذا استخدام أرجل الكرسي المستقيمة البسيطة الزخارف بدلاً من الأرجل المنحنية التي كانت سائدة منذ عام ١٧٤٠ .

وتكمن موهبة تشيبنديل ورفاقه في قدرتهم على تمثّل جميع هذه التأثيرات بحساب دقيق ، ثم تحويرها وتطويعها لتناسب تقاليدهم وأذواقهم القومية ، فإذا الكرسي الإنجليزي يتميز عن غيره بالخفة والرشاقة وتركيز زخارفه في مساند الظهر . ولم تظهر الغزارة الزخرفية المأثورة عن طراز المحار والصّدْف إلا في أطر المرايا وبعض الكونسولات ، أما أثاث الاستخدام اليومي الدائم كالمقاعد والموائد والكومودات المستقاة من الطراز الفرنسي والتي اتسعت رقعة انتشارها في إنجلترا فقد تناوله بحذر انتقائي شديد ورصانة جليّة . فالكرسي طراز تشيبنديل على سبيل المثال لا يختلف كثيراً عن الكرسي الإنجليزي التقليدي المتداول منذ عهد الملكة آن . وكانت معظم قطع أثاثه كما قدّمت مصنوعة من خشب الماهوجني المستورد من كوبا ، وذلك لطواعيته التي تتيح تشكيل زخارف رقيقة رشيقة أكثر مما يتيح خشب البلوط وشجر الجوز . على أن المجد الذي حظي به تشيبنديل - لاسيما خلال الفترة من عام ١٧٤٠ إلى عام ١٧٦٠ - لم يحل دون ظهور من بزّوه رفعة في الذوق والاقتدار الإبداعي خلال الحقبة ذاتها ، وإن لم يظفروا بمثل ما ظفر به من اهتمام البلاط وإسناد الكثير من متعلّباته





لوحة ٥٣٦. تشييديل: كرسي من خشب الماهوجني يتخذ ظهره شكل مزهرية صينية تعلوها قبوات قوطية الطراز تحمل عارضة تشغلها زخارف الحار والصدف، فلقد كان التواشج الرهيف بين الطرز الثلاثة هو السمة الغالبة على مقاعد تشييديل المرتكزة على أرجل سمكة.



لوحة ٥٣٧. تشييديل: يتخذ ظهر هذا الكرسي شكل شبكة على غرار شبكات النوافذ الصينية، إذ كانت الكراسي ذات الطراز الصيني شائعة في إنجلترا حوالي عام ١٧٦٠. وترتكز جلسة المقعد على شكل المعين شبه المنحرف على أرجل قصيرة مربعة القطع.



لوحة ٥٣٨. تشييديل: كرسي تتواشج فيه الصيغ الإكزوتية الشرقية مع صيغ الحار والصدف. وعلى حين زخرفت أرجل هذا الكرسي بالصيغ الصينية زخرف ظهره بشبكة مفرغة من عناصر زخرفية صينية، ولكن على زاوية قائمة مائلة للتخلص من حدة الخطوط المتعامدة الشبيهة بالقضبان. وقد شاع هذا التصميم بإنجلترا ما بين ١٧٥٠ و ١٧٦٠.

في مجال الأثاث إليه ، باستثناء منافسه وليام فايل Vile الذي عهدت إليه الملكة شارلوت بإعداد جهاز عرسها ، وكان مصمماً صاحب قدرة إبداعية خلّاقة ، تميّز برقيّ مستوى أثاثه وجلال أنماطه وخياله الفيّاض دون أن يعنى كثيراً بإكزوتية تشييديل ، إذ ظلّ وفياً لأنماط بالاديو العظيم ونماذجه .

كذلك صمّم تشييديل أرائك بديعة متنوّعة ، منها ما جعل مساند ظهورها تماثل مساند ظهور كراسيه المصنوعة من خشب الماهوجني ، ومنها الأرائك المنجّدة بكسوات القماش ، والتي توخّى فيها توفير المزيد من الراحة للجالسين بتزويدها بالوسائد على الجانبين وأمام مساند الظهر .

وبرغم تفرّد معظم أثاث تشييديل بكونه قد صمّم خصيصاً ليناسب البيوت لا القصور إلا أن ذلك لم يحل دون تصميمه لأثاث فاخر للقصور ودور عليّة القوم ، ذي زخارف محفورة مطليّة بالذهب تعرب شخصها الكلاسيكية وملأكتها الصغار المنحّتون عن مدى ثراء أصحابها . كما ابتكر أرائك طويلة ترتكز على ستة أرجل أو ثمانية . وتبدّت أناقة أثاثه بصفة عامة في روعة أحشابه الخلّابة التي أجاد استغلال أطرها وحوافها بما أضفاه عليها من الزخارف التي تعدّ بدورها عناصر أساسية متممة لهيكل الكرسي أو الأريكة . وكان تشييديل يستهجن نمط الأرائك الفرنسية ذات الأجزاء المتعددة Canapé brisé ، مؤثراً أن تكون الأريكة من قطعة واحدة فحسب . أما أرائكه الصينية الطراز فهي خليط شديد الإبهار يجمع بين طراز الروكوكو والطراز الصيني ، اعتاد أن يصفّحها أمام ستار وتحت ظلّه كي يشدّ إليها الأنظار ( لوحات من ٥٣٦ إلى ٥٤٢ ) .

وإذا كان طراز الحار والأصداف قد حظي بالإقبال والترحيب من الجماهير العريضة في إنجلترا إلا أنه أثار الكثير من الجدل والمعارضة من بعض المنظرين والمعماريين الذين اعتبروه ظاهرة فرنسية شاذة مسرفة الشطط ، حتى عدّت محاكاتها بمثابة اعتماد طراز غريب على بلادهم .

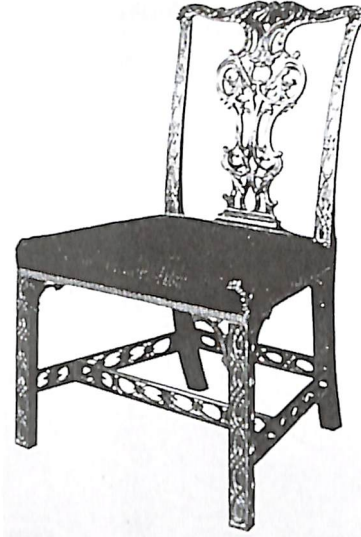
وكان المعماري روبرت آدم السكوتلاندي الأصل ( ١٧٢٨ - ١٧٩٢ ) هو زعيم الثورة الفنية التي أخذت على عاتقها مهمة القضاء على سحر طلاس زخارف الحار والأصداف ، فإذا هو يبتكر في الوقت الذي ظهر فيه طراز لويس السادس عشر بفرنسا طرازاً كلاسيكياً محدثاً ولع به بعد عودته - هو وزميله وليام تشامبرز Chambers - من زيارتهما لإيطاليا واليونان وساحل الدالماتيا . ويرتكز ابتكاره على العناية بالناحية الزخرفية للفن الكلاسيكي لاسيما صيغ الزخارف « الجروتسكية - الرومانية » التي ظفرت بإعجابه أثناء زيارته للحمامات والقيلات الرومانية . وكان إلى هذا فناً شاملاً ، فهو رسّام ومزخرف ومعماري في آن معاً ، وتقوم نظريته على ضرورة اضطلاع المصمّم المعماري بالتصميم الشامل للمبنى من البداية إلى النهاية بما في ذلك التنسيق الزخرفي الداخلي والأثاث ، فإذا هو يقوم بتصميم زخارف الجدران والسقوف والأثاث بل وكسوة المقاعد والأرائك والسجاجيد والمدافيء والستائر والأرضيات بحيث تتألف مع زخارف السقوف . وهكذا انصرفت جهوده إلى توفير التناغم



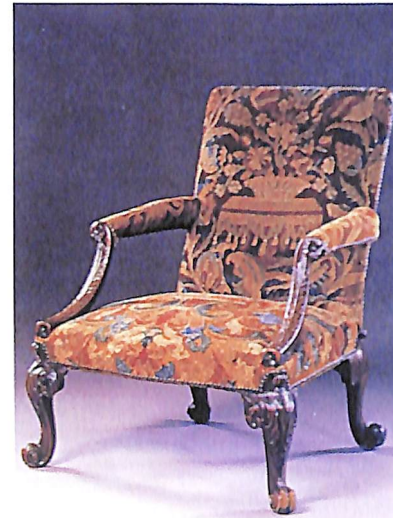
والانسجام بين الأثاث وبين الموقع الداخلي ، ومن هنا كان نزوعه نحو الأثاث المطعم بالأخشاب الثمينة بما يتيح له تقديم خطة لونية ثرية تغطي فيها درجات اللون الفاتح التي هي إحدى سمات الطراز الكلاسيكي المحدث ، كما إليه ابتكار قطع الأثاث المطلية ، والكراسي ذات اللويحات المرسومة المثبتة في منتصف مسند الظهر ، والكومودات من الخشب الأملس الناعم تغشيها اللويحات المصورة التي لجأ فيها إلى العديد من كبار المصورين الإيطاليين مثل زوكي وشيبراني وپرجوليزي لإضفاء لمسة جمالية على أثاثه . كما يعود إليه الفضل في ابتكار مسند ظهر الكرسي على شكل « درع » تشغل فراغه زخارف على شكل الزهرية ، أو أكاليل الزهور ، أو « ريشات شعار أمير ويلز الثالث » ، وما أكثر ما كان يشغله بنسج شبكيات الخيزران . ومن بين أرائكه ما جعل مساند ظهورها ثلاثة أو أربعة دروع متكررة مشابهة لدروع كراسيه ( لوحات من ٥٤٣ إلى ٥٤٨ ) .

ولقد اعترف معظم تجاري الأثاث الإنجليزي المعاصرين له بعبقريته المتفردة فحققوا تحت إشرافه أروع ما قدموه . على أن آدم لم يعن - وهو المعماري - بأن يضفي على أثاثه مظهراً معمارياً ، فخطوطه بالغة البساطة لم يحاول قط إسباغ الفخامة عليها ، كما تدل مقاييسها المبسطة على أن تصميمها قد أخذ في الاعتبار عدم طغيان أشكالها أو ثراء زخارفها وألوانها على الجدران أو الإثقال عليها ، كي تتيح للمعماري المزخرف أكبر مساحة يستغل فيها خياله المبدع . كان الاهتمام الأول لآدم - إذا غضضنا الطرف عن بعض قطع الأثاث من طراز الروكوكو التي صممها في بداية حياته المهنية - هو الأناقة والتنوع الزخرفي ، فالأشكال بسيطة غير متخمة بالتفاصيل ، والمقاعد والأرائك أخف وزناً من غيرها ، كما اختفت الأرجل المنحنية تماماً بعد أن استبدل بها الأرجل المغزلية الشكل الدقيقة الأطراف التي ازدادت نحافة وضموراً عن أرجل حقة تشينيديل ، وغدت مساند ظهور المقاعد الفرنسية الطراز بوضوحاً مزينة بقيثارة أو ليبرا إلى غير ذلك من الصيغ الزخرفية . ولم تفت آدم العناية بكل العناصر الزخرفية الإضافية المكتملة في أثاثه ، من مرايا ومصابيح وكونسولات وصوانات وخزانات للكتب ، كما أولى اهتماماً خاصة لأثاث حجرات الطعام . واستخدم خشب الماهوجني في صنع مقاعده . كذلك لجأ إلى استخدام الخشب المحفور والمذهب لاسيما الخشب الأملس المصقول وخشب الورد وخشب الزنبق [ التيلوب ] وسائر الأخشاب الثمينة المستخدمة في التجليد أو التطعيم بالألوان المتباينة ، كما لجأ أحياناً إلى تزيين أثاثه بالبرونز المذهب المصوغ في صيغ زخرفية مستعارة من منجزات العصر الكلاسيكي في يومئذ وإثروياً ، مثل رؤوس الكباش والسفنكس والجريفون وطائر العنقاء الخرافي وأكاليل الزهور ، وجمل الفوتيات وخزانات الكتب بباقات الزهور المطلية ، على حين احتشدت جامات [ رصائع ] الكومودات بالصور المرسومة أو المشاهد الأسطورية أو بالشخص طعيماتاً وتكفيماً .

وقد نلاحظ تشابهاً ما بين طراز آدم وطراز لويس السادس عشر ، حتي زعم بعض مؤرخي الفن أن آدم هو مبتكر طراز لويس السادس عشر فيما بين عامي ١٧٦٠ و ١٧٦٥ ، وأن تجاري الأثاث الفرنسيين قد أخذوه عنه ، وهذا زعم لا يمت إلى الواقع بصلة ، فلقد كانت ظاهرة العودة إلى الكلاسيكية ظاهرة أوربية خالصة اجتاحت القارة منذ عام ١٧٦٠ .



لوحة ٥٣٩ . تشينيديل: كرسي بديع يعد تحفة في حد ذاته. يشغل منتصف مسند الظهر تشكيل زخرفي آية في الجمال. وعلى حين حُفرت الأرجل حفراً بارزاً حُفرت السؤاسات حفراً مفرغاً. ويبدو ظهر الكرسي مائل قليلاً إلى الخلف مما أضفى على التصميم أناقة فريدة فضلاً عن توفير المزيد من الراحة ( ١٧٦٠ ) .



لوحة ٥٤٠ . برجير إنجليزي لغرفة المكتب ( ١٧٤٠ ) من خشب الجوز المصبوغ باللون الغامق. ويطلق على هذا النمط من المقاعد اسم كرسي جينزبورو Gainsborough Chair ويسترعنا التوازن البارز بين نسب المقعد دون أن يبدو التصميم ثقيلاً. وتنتهي الأرجل من أسفل بقاعدة على شكل لفيفة. وتكسو المقعد - بما في ذلك مسند الذراع - نسجية مرسمة ذات زخارف بديعة وألوان بهيجة.



لوحة ٥٤١ . تشينيديل: فوتي يتشكل ظهره من أضلع متدرجة مفرغة منحنية السطح، على حين يتشكل الضلع العلوي للظهر من زخارف الحار والصدف. وترتبط الأرجل من أسفل بسؤاس على هيئة حرف H لتقويتها.





لوحة ٥٤٣. آدم: كرسي طراز آدم مسند ظهره على شكل قوقعة محوّرة، وقد أصبح الخشب المطلي هو الطراز الشائع في نهاية القرن ١٨ بإجلترا باستخدام ألوان صفراء وخضراء وبنية فوق أرضية عاجية لإرضاء أذواق الطبقة الأرستقراطية بإجلترا.



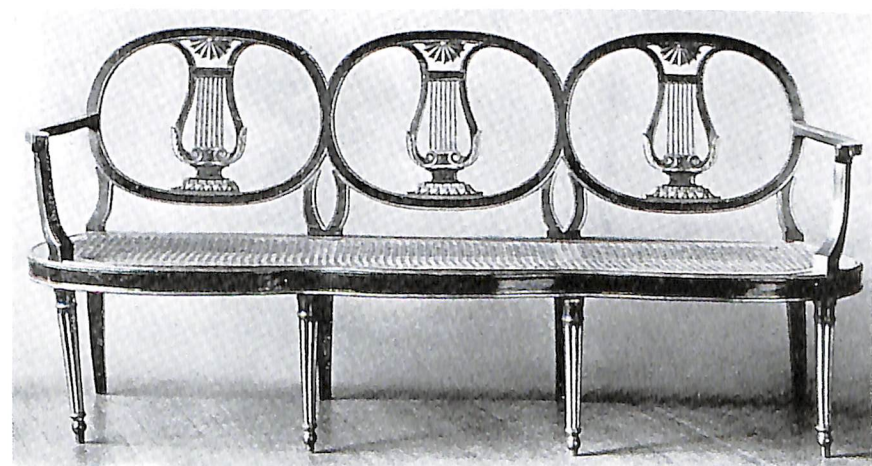
لوحة ٥٤٢. تشينيديل: أريكة من خشب الماهوجني تحاكي الطراز الصيني. وكان مصمّم الأثاث الإنجليزي قد لجأوا في منتصف القرن ١٨ إلى تشكيل ظهر الأريكة من ثلاثة مساند متكررة أو أربعة وكأنها ثلاثة مقاعد متجاورة، هادفين إلى تأكيد الوحدة الزخرفية التي تميّز ظهر الكرسي الشهير المنسوب إلى تشينيديل، وقد صمّم الفنان هذه الأريكة ذات مساند الظهر المتماثلة المقتبسة عن شكل الباجودا؛ تتخللها زخارف شبكية صينية مستوحاة من تصميم واجهات العمارة الصينية، مستعيراً أحد عناصر تصميم الظهر لاستخدامها أدنى مسندي الذراعين بما يتناسب مع ارتفاعهما. وتلتزم أرجل الأريكة بنفس التقسيم الثلاثي، محاكية في شكلها أعواد البامبو.



لوحة ٥٤٤. آدم: فوتي تشكّل مسند ظهره على شكل القيثارة (الليرا) يحمل وريدة قوطية.



لوحة ٥٤٥. آدم: كرسي طراز آدم. يتشكّل الظهر من شبكية شبيهة بالنوافذ الصينية، بعد أن ظفرت الكراسي المحاكاة للطراز الصيني بإعجاب متزايد حوالى عام ١٧٦٠، غير أن المعمار الصارم لهذا الكرسي قد خفّف شيئاً من طغيان الإكزوتية. الجلسة عريضة ذات شكل مربع منحرف ترتكز على أرجل قصيرة مربعة. من خشب الماهوجني.



لوحة ٥٤٧. روبرت آدم: كنية من تصميم آدم ذات خطوط سلسلة خفيفة وأرجل مخددة وزخارف على شكل القيثارة، تحاكي طراز تشينيديل ذا مساند الظهر الثلاثة. وترتكز الجلسة على ثمانية أرجل لضمان توازن الأريكة الطويلة. ويستدل من هذا التصميم على أن آدم كان معمارياً قبل كل شيء، لم يكن على الإطلاق بتوفير الراحة للجالسين، بقدر ما صرف جهده نحو تصميم أثاث يشكل جزءاً من مجموعة زخرفية.



لوحة ٥٤٦. آدم: يستملي الفنان خطوط هذا الكرسي من طرز الأعمدة الكلاسيكية وأسطحها المخددة. ويتشكّل مسند الظهر من خمسة أعمدة تحمل لويحة مصوّرة. من خشب الماهوجني.



## بعض أنواع أخشاب التطعيم (الماركتري)

- |                              |                               |
|------------------------------|-------------------------------|
| ١ خشب الپاليساندر            | ٧ خشب الأبنوس                 |
| ٢ خشب البرقوق                | ٨ خشب الورد                   |
| ٣ الخشب الأرجواني الملوکي    | ٩ خشب الساتانيه الأحمر الأملس |
| ٤ خشب الأكاجو (الماهوجني)    | ١٠ خشب شجر الجميز             |
| ٥ الخشب الأرجواني (البنفسجي) | ١١ خشب الأكاجو المشكل طبعياً  |
| ٦ خشب شجر الليمون            | ١٢ خشب الساتانيه الذهبي       |



وكان لكتاب جورج هيلهوايت الذي صدر بعد وفاته عام ١٧٨٦ Cabinet maker and Upholster Guide تأثير كبير علي فن تصميم الخزانات والمكاتب ، واشتهر بكراسيه ذوات مساند الظهر البيضاوية ، وبالإسراف في تطعيم الأثاث بالزخارف ، واستخدام الصيغ الزخرفية الكلاسيكية ، كما يعزى إليه الغلو في إضفاء الرقة على كراسيه إلى حدّ قد ينوء معه المقعد عن حمل الجالس عليه ( لوحات ٥٤٩ ، ٥٥٠ ) . أما توماس شيراتون Sheraton فلم يعمل قط بصناعة الأثاث ، بل كان ناشراً لتصميمات الأثاث ، فأصدر عام ١٧٩١ كتابه The Cabinet Maker's and Upholstrer's Drawing Book مستخدماً الكثير من تصميمات روبرت آدم وهيلهوايت ، كما ارتبط اسمه بمسند ظهر الكراسي المربعة الشكل وأرجلها المسلوكة المستدقة ( لوحات ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ ) .

وقد شهد القرن الثامن عشر تطوراً مذهلاً في صناعة الأرائك ، انتقل بها من نماذج فجّة تحجب كسواتها الفخمة ما يعتورها من عيوب إلى نماذج وأنماط مبتكرة بالغة الأناقة . وبعيداً عن مركز الذوق الأوروبي كان الذوق الأمريكي محافظاً شديد التعلق بالذوق الإنجليزي وإن ظهر إنتاجه في القارة الأمريكية متأخراً عن ظهوره في إنجلترا بضع سنين ، كما شكّل لنفسه معالم مميزة تجلّت في « خزانة الكتب - المكتبة » المرتفعة ذات الأدراج والمرتكزة على أرجل عالية High -boys فجاءت صدى أنيقاً لزميلتها الإنجليزية ، وظلّت نمطاً أثيراً في أمريكا خلال القرن الثامن عشر حتى باتت أعرق قطع الأثاث في الأقاليم الواقعة على امتداد الساحل الأمريكي الشرقي ، وإن أضفى عليها كل إقليم طابعه الخاص . وقد انتشر هذا الجمع بين المكتب والمكتبة في شتى أنحاء أوربا باستثناء فرنسا ، فإذا نمط هولندي بديع مترع بزخارف التطعيم وذو واجهة مقوّسة ينال شهرة عريضة على امتداد القرن الثامن عشر ، على حين أثر صانعو الأثاث الفرنسيون والإيطاليون إنتاج المكاتب ذوات السطح المستوي المنبسط ( لوحات من ٥٥٤ إلى ٥٦٥ ) .

لوحة ٥٤٩ . هيلهوايت . كرسي يتوخى تصميمه الأناقة والنهل من الفن الكلاسيكي ، ويأخذ أعلى مسند ظهره شكل سنم الحمل ، على حين يأخذ صدر جلسة المقعد شكلاً محدباً . أرجل المقعد مشابهة لأرجل تشييدل غير أنها مسلوكة تستدق أثناء الهبوط ١٧٧٥ - ١٧٩٠ .

لوحة ٥٥٠ . هيلهوايت . كرسي يتخذ مسند ظهره شكل الدرع تشغله الريشات الثلاث شعار أمير ويلز المخفورة بإتقان شديد والمجمعة في أدنى الدرع .

لوحة ٥٥١ . شيراتون . كرسي من تصميم شيراتون ( ١٨٠٠ ) . تلفتنا برامق مسند الظهر الخروطة خرطاً دائرياً والتي ينتهي أعلاها ببعض الحفر الخفيف ، كما تتجمع الأرجل من أسفل بسؤاسات رقيقة .

لوحة ٥٥٢ . شيراتون . كرسي منقذ بإتقان شديد ، ويتميز ببساطة التصميم الذي استخدمت فيه الخطوط الهندسية المجردة دون تفاصيل محفورة ، ويسترعي النظر ارتفاع مسند الذراع .

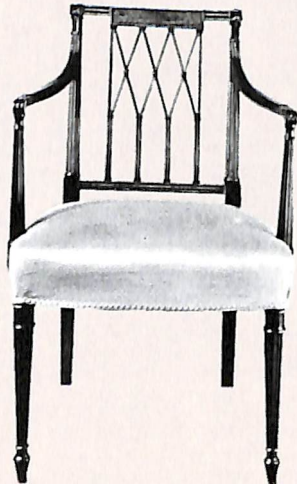
لوحة ٥٥٣ . شيراتون : كرسي يضم مسند ظهره شبكة مفرغة وفق الطراز الصيني من الخشب الدقيق تنتهي من أعلى بثلاثة أقواس صغيرة ، كما تتجمع الأرجل بأربعة سؤاسات رقيقة . ( ١٧٦٠ ) .



لوحة ٥٥١



لوحة ٥٤٩



لوحة ٥٥٢



لوحة ٥٥٠



لوحة ٥٥٣





لوحة ٥٥٧. أريكة الحب الإنجليزية طراز جورج الأول. من خشب الماهوجني. الكسوة نسيج مطرز بأشغال الإبرة الذي يلائم هذا النمط من الأرائك. نهاية مسند الظهر العلوية منحنية، ومسند الذراعين مرتفعان بشكل حلزوني للخارج، ولهما دعامتان منحنيتان من الخشب المحفور. وتستند الأريكة على أرجل كابريولية منحنية محلاة بزخارف حلزونية محفورة.



لوحة ٥٥٦. أريكة الحب الإنجليزية Love seat طراز الملكة آن (١٧١٠). من خشب الجوز، مكسوة بحرير زعفراني اللون. مسند الظهر مستطيل، ومسند الذراعين منحنيان إلى الخارج. وتستند الأريكة على أرجل كابريولية منحنية ذوات كعوب على شكل حوافر. وقد عرفت باسم أريكة الحب نظراً لحجمها الضئيل، وإن قيل إن الغرض من هذه «الأريكة - المقعد» أن تستوعب تنورات السيدات المنتفخة التي كانت «موضة» ذلك الزمان.



لوحة ٥٥٩. أريكة إنجليزية طراز جورج الأول (١٧٢٥). تُجَمَّل أعلى مسندي الظهر العموديين المسحورين زخارف محفورة. الأرجل كابريولية منحنية تنتهي بكعوب على شكل الحوافر التي كان يؤثرها صناع الأثاث الإنجليزي.





لوحة ٥٥٤. أريكة إنجليزية طراز وليام وماري (١٦٩٠). وتستند جلسة الأريكة على قاعدة من الخشب المخروط ذات أربعة أرجل أمامية متصلة من أسفل، وتتدلى الشرايات من الجلّسة ومسند الظهر ومسند الذراع، وكانت تلك هي الوسيلة المتعارف عليها للتجميل وقتذاك، كما كان مثل هذا النوع من الأرائك باهظ الثمن لا يقوى على اقتنائه سوى الأثرياء.



لوحة ٥٥٥. أريكة من الخشب المذهب (١٦٩٥)، تعدّ إحدى النماذج الكلاسيكية في تاريخ الأثاث الإنجليزي لفخامتها وإمكانية استخدامها فراشاً للنوم أثناء النهار، فضلاً عن مواكبتها للذوق الفرنسي، ويتوّج مسند الظهر القائم ثلاث خراطيش تحمل شعار دوق ليدز. وتكتسي الأريكة بمخمل مدينة جنوا الذي كان يعتبر آنذاك وما يزال أثمن كسوة يمكن استخدامها، كما تتدلى منها الهدّابات والشرايات.





لوحة ٥٥٨. أريكة الردهة. طراز هولندي (١٧٢٠). عادة ما يكون الأثاث المخصص للجلوس في الردهات والأبهاء ومداخل البيوت غزير الزخارف ولا يوفر الراحة للجالسين. ويكمل منتصف ظهر أريكة الردهة هذه محارة ضخمة محفورة حفراً جميلاً أيقاً يتوسط الشبكة المفرغة الجذابة. وكانت هذه الأريكة المصنوعة في مستهل القرن ١٨ تحتل إحدى ردهات البيوت الهولندية، وكانت بيوت طبقة التجار الهولنديين في عام ١٧٠٠ مزودة بأثاث يفوق أثاث طبقة التجار الإنجليز والألمان جمالاً.

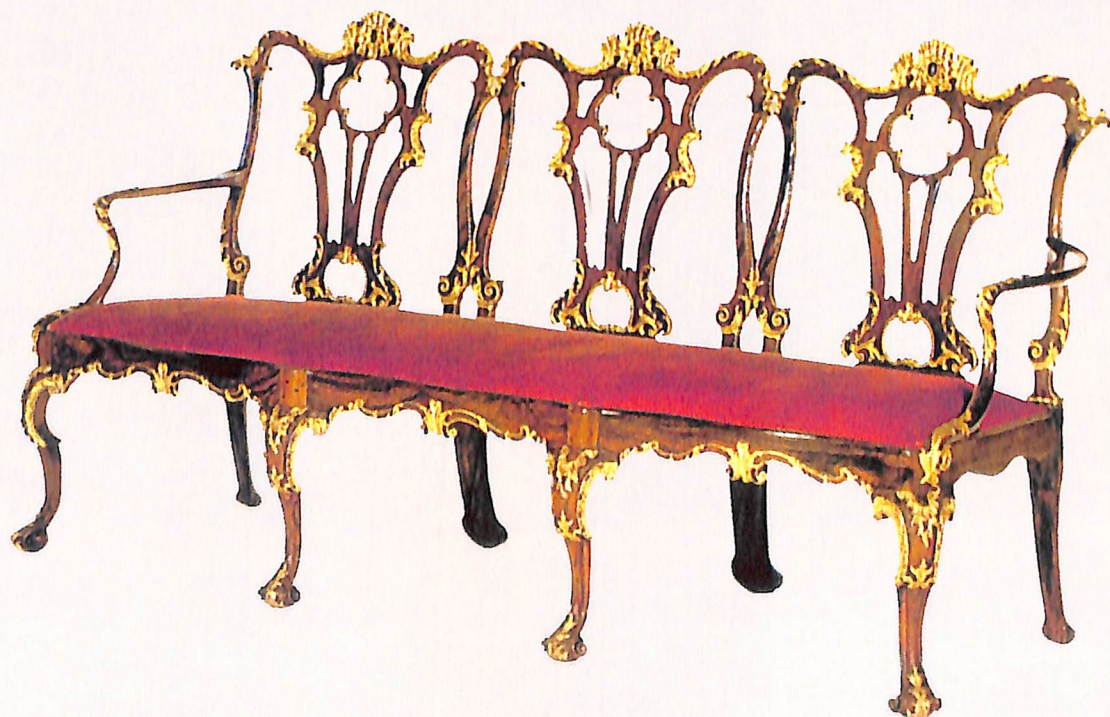


لوحة ٥٦٢. أريكة إنجليزية طراز جورج الثالث (١٧٨٠). استخدم هذا النمط خلال القرن ١٨ في الردهات وجواسق الحدائق. وإذا كان استخدام مثل هذا النوع من الأرائك محدوداً فلم يكن يزود عادة بالوسائد والحشيات أو بالكسوات. ويلعب منحني منتصف مسند الظهر دوراً في إضفاء الجمال على هذه الأريكة، فضلاً عن زخارف إطار الجلّسة. وما من شك في أن هذه الكبة كانت تحتل مكانها في ردهة بيت أحد العظماء.





لوحة ٥٦٠. أريكة إنجليزية طراز جورج الثاني من خشب الزان المطلي باللونين الذهبي والأبيض (١٧٣٥). ولم يكن مثل هذا النوع من الأرائك متاحاً إلا لثروة القوم، فكسوتها من الحرير المقصَّب، وجميع الزخارف المحفورة في الخشب - من أصداف ومحارات وخرافي الحيوان الأسطوري وثمار الفاكهة وغصون وأوراق الشجر إلى جوار اللفائف الغزيرة - نماذج لتصميمات وليام كنت وأتباعه. وقد زخرت بيوت الأرستقراطية البريطانية وقتذاك بالعديد من أمثال هذا الطراز الباروكي المتخم.

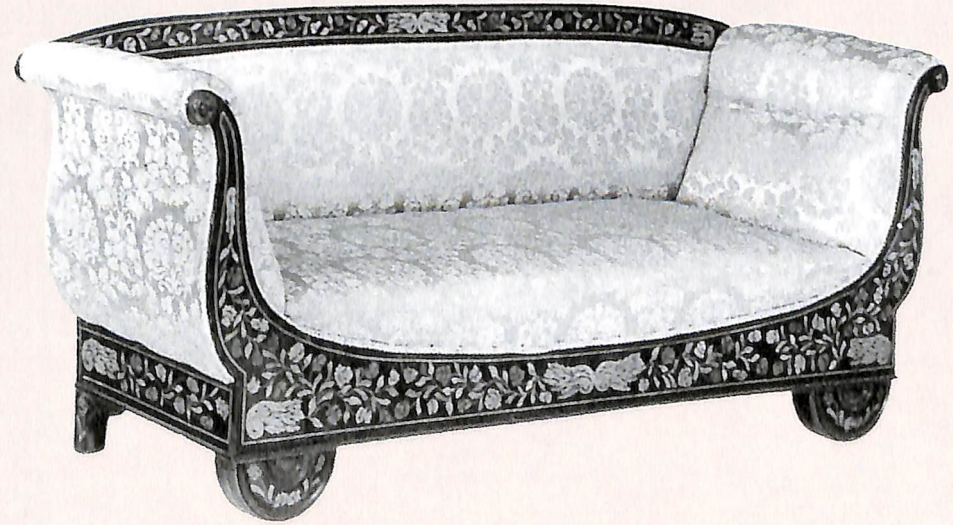


لوحة ٥٦١. أريكة إنجليزية من طراز الروكوكو ذات ثلاث مساند ظهر مذهبة (١٧٦٠). تتوّج كل مسند منها قمة محفورة، كما تجمل رُكَب الأرجل زخارف غزيرة. وبالرغم من ثراء الزخارف يفتقر الهيكل المذهب في عمومهِ إلى الأناقة المعهودة في الأثاث الإنجليزي المتميز، إذ تعكس ذوق الروكوكو المفرط الذي كان مستخدماً وقتذاك في ألمانيا وإيطاليا.



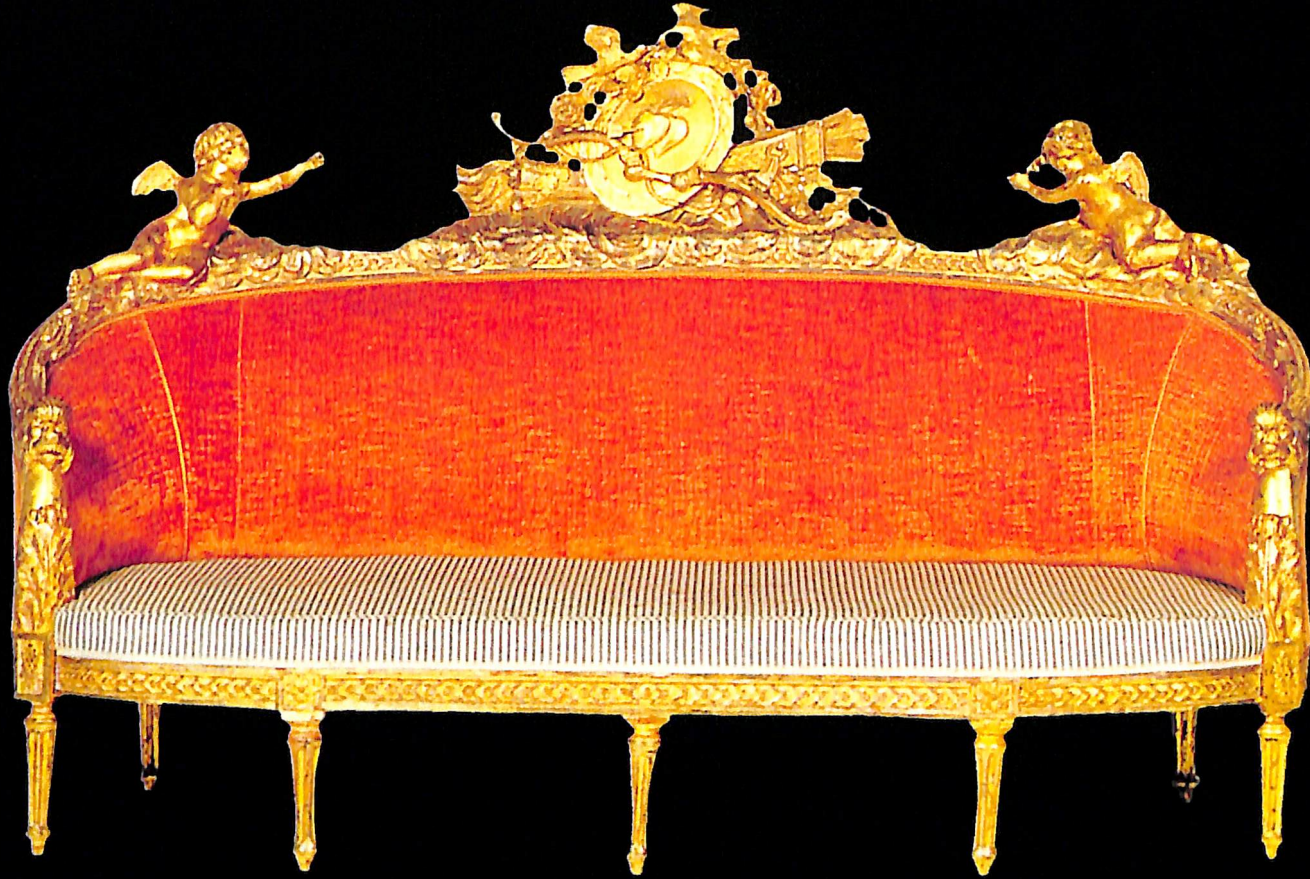


لوحة ٥٦٣. أريكة إنجليزية طراز جورج الثالث من الخشب المطلي والمذهب (١٧٨٥ - ١٧٩٥). ويلفتنا المنحنى الرشيق لمسند الظهر، وانحناء الأرجل الكابريولية، وطريقة تذهيب نتوءات الزخارف المدهونة بالك العاجي فوق الأرجل.



لوحة ٥٦٥. أريكة هولندية. طراز كلاسيكي محدث (١٧٩٠ - ١٨٠٠). تستند هذه الأريكة من خشب الماهوجني المطعم على كعبين نصف دائريين، وأرضية التطعيم قشرة ملصقة فوق الخشب مما يساعد على سهولة التطعيم بأخشاب الجميز والآس والخور. والملاحظ أن اهتمام المصمم قد انصرف إلى واجهة الأريكة فحسب، دون أن يعنى بتشكيل الأرجل الخلفية.





لوحة ٥٦٤. أريكة من خشب السرو المذهب طراز روبرت آدم (١٧٩٠). اقتضت القاعات الكبرى بالقصور الإيطالية والألمانية في أواخر القرن ١٨ استخدام الأثاث الفخم المبهر إرضاء لأذواق الحكام والأمراء. وترتكز هذه الأريكة على عشرة أرجل مستدقة ومحددة، وتدل الزخارف الغزيرة والتذهيب السخي على أن أشغال الحفر مصدرها إيطاليا. وتعلو منتصف شريط مسند الظهر العلوي زخرفة محفورة تمثل رأساً وجعية سهام، على حين يستلقي ولدان الحب على الطرفين. كما ينتهي الطرف العلوي لقائمي مسندي الذراعين بأشكال شخوص محورة.



## إطلالة على أثاث القرن التاسع عشر



فن صناعة الأثاث خلال القرن التاسع عشر بصفة عامة مرحلة تجارب وتحديث ، فظهرت إلى الوجود مواد خام جديدة وآلات تصنيع متطورة ، كما تسابق صانعو الأثاث إلى إنتاج أكثر التصميمات اجتذاباً للجماهير وعرضها بمراكز التسوق التجارية ، وإذا كلاسيكية القرن الثامن عشر التي برع أساطين صناع الأثاث في ابتكار أنماطها وأشكالها تتوارى لتحل محلها أنماط متنوعة لا حصر لها قصيرة العمر .

وكان نظام بوناپرت الجديد في فرنسا قد تسربل بكثرة من الأنماط الكلاسيكية المخالفة لأنماط الملكية المخلوعة ، والتي عادت إلى الظهور من جديد بعد الاكتشافات الأثرية المعاصرة ، فواكبت بساطتها اقتصاد الدولة الذي استنزفته مرحلة الثورة والحروب المتواصلة . ثم ما لبثت طرز الأثاث أن تخلت شيئاً فشيئاً عن هذه البساطة في عهد حكومة الإدارة « الدركتور » عام ١٧٩٠ ، مكرسة عنايتها لسلامة النسب في تشكيل أنماطها ، وإن ظلت محتفظة « بالطابع الصارم » المواكب للنظام السياسي آنذاك .

وسرعان ما غدا طراز الإمبراطورية « الأمبير » طرازاً دولياً بفضل جهود أفراد أسرة نابليون الذين فرضهم بوناپرت حكماً في إسكندنافيا وهولندا وألمانيا وإيطاليا وإسبانيا خلال عهد إمبراطوريته القصيرة العمر ، غير أن الفرنسيين ما لبثوا أن عادوا من جديد في عام ١٨٣٠ إلى طراز الروكوكو الذي كتب له الذيوع والانتشار حتى نهاية القرن التاسع عشر الذي شهد بالمثل ردةً إلى طرازي لويس الرابع عشر ولويس السادس عشر .

وإذا كان بوناپرت قد أحاط نفسه وبلاطه بأثاث روماني الطراز إلا أن طرازه « الإمبراطوري » لم يصادف هوى لدى مصممي الأثاث الإنجليزي ، إذ على العكس من فرنسا اتجه النزوع الإنجليزي صوب الكلاسيكية إلى الطراز الإغريقي بالذات .

وشاعت خلال القرن التاسع عشر القشرات الخشبية الثرية على نطاق واسع في فرنسا وإنجلترا ، وساعدت على إبراز جمالها التراكيب المعدنية اللامعة ، سواء البرونزية في فرنسا أو النحاسية في إنجلترا . وكان لظهور التنجيد بواسطة الزميرك اللولبي في عام ١٨٢٨ أثر كبير على الشكل العام للأثاث بما جعل تصميم الأرائك والمقاعد يبدو على جانب كبير من الثراء بعد إضافة طبقات عدة من الخامات المختلفة إليه ، لكي تضفي على « الجلسة » تجسماً أنيقاً جذاباً . كذلك استخدمت الزميركات والحشو بصورة مفرطة في مساند الظهر خلال أوج العصر الفكتوري بغية المزيد من الإبهار ، فضلاً عن استخدام الأزهار فوق كسوة المخمل المطرز بأشكال الشخوص والحرير المقصّب والنسجيات المرسمة ( التايسري ) وقد تدلّت منها الهدايا والشرابات .



لوحة ٥٦٦. توماس هوب: برجير إنجليزي من خشب الماهوجني المطعم بالآبنوس. طراز كلاسيكي محدث. بداية القرن ١٩.

وكان لكتاب توماس هوب « أثاث الدور والتنسيق الداخلي » الذي ظهر عام ١٨٠٧ أثر كبير في ذيوع الأشكال الإغريقية والمصرية القديمة في تصميم الأثاث ، باستخدام آباء الهول والسيوف المتقاطعة بدلاً من أرجل المقاعد والأرائك مع إضافة أفاريز آلهة الأوليمپوس وأبطال الرومان ، كما ظهرت الأرائك المحاكاة لتوابيت الموتى الرخامية بعد أن أضفت عليها أقمشة الكسوات الحمراء والخضراء والصفراء حيوية فياضة ، فضلاً عن زخارف البرونز المشغول ذوات الصيغ المصرية أو الكلاسيكية التي ترصع أخشاب الماهوجني المصقولة . وعن هذه الأنماط شبه الكلاسيكية تولّد « طراز الوصاية » الإنجليزي ( لوحة ٥٦٦ ) . واستعادت إنجلترا خلال القرن التاسع عشر طراز لويس الرابع عشر في نفس الوقت الذي ظهرت فيه الردة إلى الطراز القوطي في عام ١٨٣٠ باعتباره الطراز الصادق الأصيل الضارب بجذوره في تربة التقاليد الكنسية .

ومع ارتفاع مستوى معيشة طبقة الصناع الحرفيين المهرة تجلّى اهتمام أفرادها بمظهر بيوتها . وإرضاءً لذوق هذه الطبقة المتنامية ، سارعت مصانع الأثاث الناشئة التي حلّت محل الورش الصغيرة المتخصصة وفق التقاليد القديمة إلى الإنتاج الكمي لأنماط من الأثاث المتماثل شكلاً ، الركيك مظهراً ، الأرخص ثمناً ، والمكسو بأقمشة بخسة سرعان ما يلحقها البلى .

وقد تميّز القرن التاسع عشر بظهور مجمعات التسوق التجارية الضخمة التي يجري فيها عرض الأثاث بأسلوب شائق يجتذب الجمهور ويشجعه على الالتفات إلى أهمية التنسيق



الداخلي في البيوت ، فضلاً عن صدور الكتب والمجلّات المتخصّصة التي تتناول موضوع الأثاث والتنسيق الداخلي وتحضّر علي اقتناء الأثاث المحاكي للطرز القديمة ، فإذا المصانع تتبارى في الإنتاج الكمّي لمستنسخات الطرز الأثيرة مثل طراز لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر الفرنسيين وطراز الملكة آن الإنجليزي .

وثمة ظاهرة جديدة انفرد بها القرن التاسع عشر هي المعارض الدولية الكبرى التي أقيمت في منتصف القرن التاسع عشر بلندن وباريس ، فحثّت صانعي الأثاث على إنتاج أكثر المقاعد والأرائك زخرفة وأبهة من أجل الأبهة ، إذ لم يكن الهدف منها البيع التجاري بقدر ما كان إثبات قدرة تلك المصانع على إنتاج الروائع المبهرة بغية الفوز بجوائز محكمة المعارض .

وقد استخدمت في بعض أرائك العهد الفكتوري المفرطة الزخارف رقائق الخشب التي يمكن تشكيلها بواسطة البخار في قوالب معدّة سلفاً بالشكل المطلوب ، ثم ما لبثت المصانع أن استخدمت عجينة الورق مخلوطة بالغراء بعد تشكيلها في قوالب تدخل الأفران ، ثم يجري طلاؤها وتذهيبها وتكفيتهما بالأصداغ فوق أرضيّة سوداء لإبهار النظارة . وبطبيعة الحال لم يصمد هذا النوع من الأثاث أمام صروف الدهر .

وظهرت أرائك الأركان المريحة Cosy corners التي كانت تُفصل تفصيلاً لتناسب زوايا أركان الحجرات بعد تزويدها برغوف تعلوها ، تُصَفّ فوقها الكتب أو تحف البورسلين . كما شاعت الكراسي الطويلة « الشيزلونغ » ذات الأرجل الكابريولية المنحنية في منتصف العهد الفكتوري ( لوحات من ٥٦٧ إلى ٥٧٤ ) .

وكانت محصّلة القرن التاسع عشر في نهاية الأمر هي انتصار الآلة علي مصنّعات الأثاث اليدوية ، فلم تكن المعارض الدولية الكبرى خلال القرن التاسع عشر معنيّة بالتصميم المجرد في حد ذاته أو سلامة ذوق الأثاث بقدر ما صرفت اهتمامها إلى الاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة – مثل عرض المناشير الآلية وآلات الكشط والمساحيج ( الفارة ) والقبولية والصقل والتلميع – في أجنحة « الصناعة » لا في أجنحة « التنسيق الداخلي » ، مما كان له أثره العميق في تدهور فن تصميم الأثاث الذي أصبح خاضعاً لحسابات المصانع الكبرى لا لإبداعات أساطين مصممي الأثاث الخالدين .



لوحة ٥٦٧. مكتب إنجليزي ذو غطاء متحرك على شكل غطاء البيانو. طراز الملكة فكتوريا. مصنوع من عجينة الورق المعروف بخفته وقوته ورخص ثمنه مما دفع صانعي الأثاث إلى استخدامه على نطاق واسع في قطع الأثاث ذات الزخارف المفرطة، فأنتجوا منه صواني الشاي والصناديق الصغيرة والسواتر والمناضد التي لاتزال نماذجها موجودة إلى الآن، على العكس من قطع الأثاث الكبيرة الحجم التي لم يحفظ الزمن منها إلا قلة نادرة. وهذا المكتب مطلي بالأسود، ومزين بزخارف مذهبة وبالأصداغ . ويكشف رفع الغطاء الأمامي المماثل لغطاء البيانو عن سطح مائل مغطى بالجوخ للكتابة، وعن أدراج وعيون.





لوحة ٥٦٨. مكتب إنجليزي تعلوه مكتبة. طراز الوصاية. الزخرفة الوحيدة في هذه القطعة هي رقائق خشب الساتانيه. وثمة سطح للكتابة على شكل درج فوق صوان بضلفتين مزخرفتين بأعواد النحاس المتقاطعة. ويعد الصوان العلوي ذو الواجهة الزجاجية بدون الجبين المثلث والكورنيش المألوف خلال القرن ١٨ أحد مبتكرات القرن ١٩ خلال عهد الوصاية. كما كان استخدام الأقمشة خلف الزجاج الذي تعلوه الشبكيّات الزخرفية سمة من سمات الاتجاه نحو البساطة في هذا القرن.



لوحة ٥٦٩. مكتب تعلوه مكتبة من شمال إيطاليا عام ١٩٠٠. تجمع الزخارف التي تحمل هذه المكتبة بين عناصر طراز الروكوكو المحدث والرسوم اليابانية فوق أرضية عاجية ومذهبة. وعلى حين زخرفت ضلفتا القسم العلوي بطائر الغرنوق وقصبات البوص والبط، زخرفت ضلفتا القسم الأدنى بأشكال شخوص يابانية ترقص وتعزف وسط مشهد طبيعي، وتتوسط القسمين ضلفة منحنية.



لوحة ٥٧٠. مكتب إنجليزي طراز الوصاية Regency من خشب الماهوجني. يلفتنا هذا المكتب بشكله شبه الهلالي وأعمدته الجانبية الضخمة على شكل حزم من العيدان المضمومة، تتركز على كعوب من الآبنوس على شكل زهرة اللوتس. وتستخدم هذه الأعمدة كصوانات يعلوها سطح دائري. وقد شاعت أشكال الزخارف البحرية - مثل مقابض الأدراج على شكل الدلافين - في أعقاب انتصار الأميرال نلسون في معركة الطرف الأغر عام ١٨٠٥.

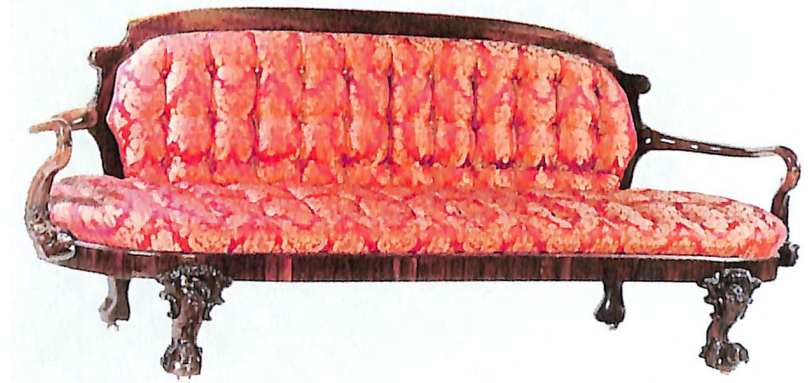




لوحة ٥٧١. أريكة ألمانية. طراز كلاسيكي محدث (١٨٢٠) من خشب الماهوجني. ويسترعي انتباهنا استخدام الصيغ الزخرفية الكلاسيكية فوق الأرجل مجارة للدوق العام المتجه نحو الاستلهامات اليونانية الرومانية.

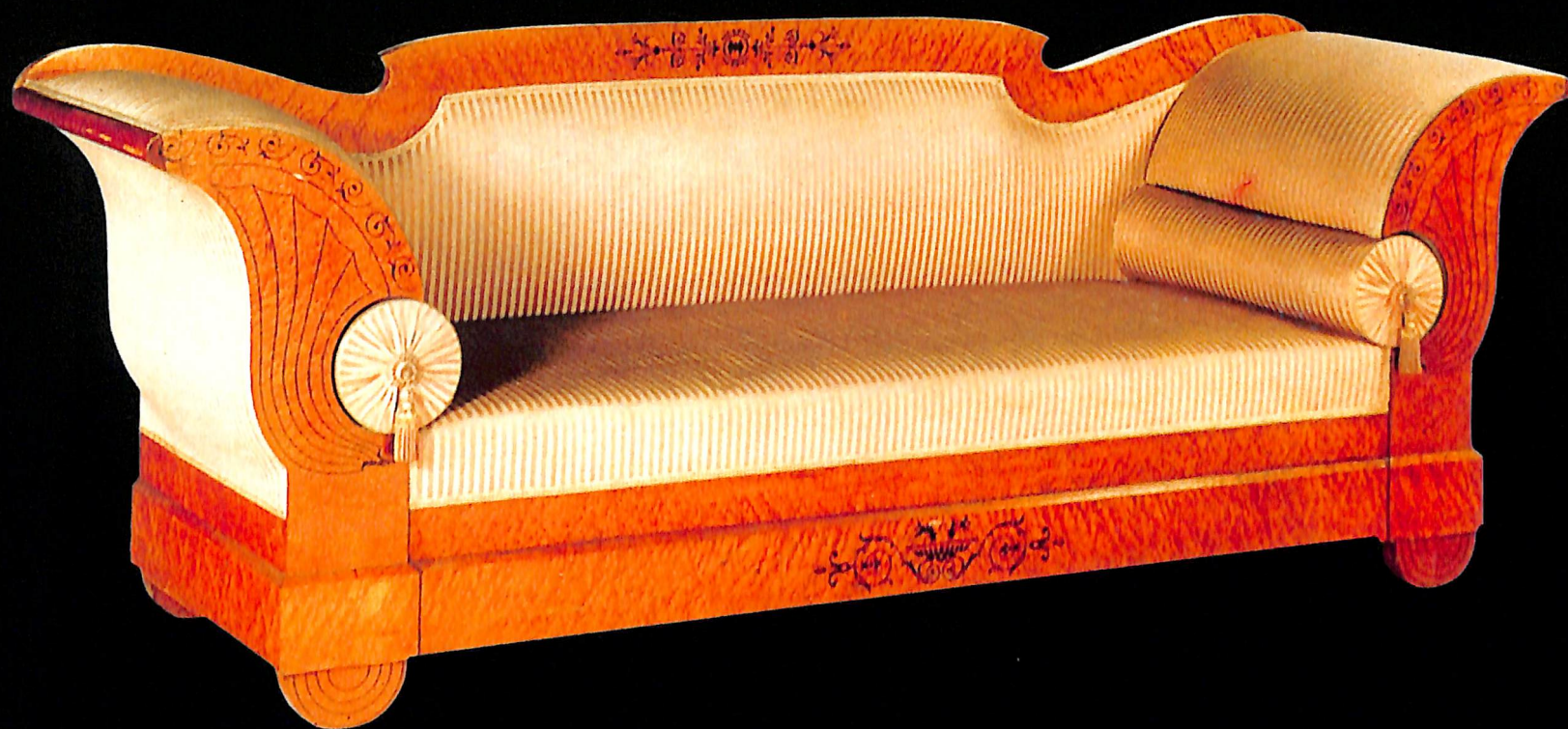


لوحة ٥٧٢. أريكة إنجليزية طراز جورج الثالث مطلية بالك المذهب (١٨٢٠). وتكشف هذه الأريكة الأنيقة الأنثوية الطابع عن مدى شيوع حركة الكلاسيكية المحدثة لاسيما في تشكيل إطار المسند الخلفي، كما تضيف لفائف نهايات الإطار لمسة جمالية أخرى. وقد ذهبت زخارف مسند الرأس وأرجل الأريكة لإضفاء المزيد من الإبهار.



لوحة ٥٧٣. أريكة إنجليزية طراز الملكة فيكتوريا ١٨٤٠ - ١٨٥٠ من خشب الورد. تستند على أرجل كابريولية منحنية ثقيلة تنتهي بكعوب على شكل مخلب قابض على كرة. وتدل بساطة إطار الجلّسة العلوي والسفلي على الذوق السائد في أنماط بواكير القرن ١٩. وتمتد انحناء مسند الذراع إلى مسند الظهر بشكل يؤدي إلى راحة ذراع الجالس. وما من شك في أن هذه الأريكة كانت ضمن أثاث إحدى قاعات الرقص أو قاعة استقبال فسيحة تصاحبها مقاعد من النمط ذاته.





لوحة ٥٧٤. أريكة ألمانية طراز بيدمير Biedmeier من خشب القيقب Maple. نموذج كلاسيكي لطراز بيدمير. ومصطلح بيدمير مشتق من كلمة بيدر Bieder وتعني البساطة دون إدعاء أو تباه. وهو طراز نشأ وسط فئات الطبقة الوسطى الألمانية. وكانت الأريكة أحد أهم عناصر الأثاث في البيت الألماني، وما من شك في أن أريكة يمثل هذه الأناقة والمصنوعة من أجود أنواع الخشب قد أعدت من أجل عميل ثري. ويلفتنا الشكل البديع غير المألوف لمسندتي الذراعين على شكل زهرتي لوتس، حيث تتوسد الحشيرة الأسطوانية تجويف مسند الذراع، فضلاً عن براعة تشكيل زخارف التطعيم التي لا تتعارض مع البساطة المقصودة من هذا التصميم. وتستند الأريكة على كعوب نصف دائرية.







(١) شيدّه المعماري الباروكي النمساوي فيشر فون إرلاخ (١٦٥٦ - ١٧٢٣) كمقرّ صيفي للإمبراطور ليوبولد الأول (١٦٥٨ - ١٧٠٥). وقد أعادت الإمبراطورة ماريّا تيريزا (١٧٤٠ - ١٧٨٠) بناء القصر بالكامل على يد المهندس نيكولا باتشاسي ليأخذ شكله الذي نراه عليه اليوم. والحديقة بممرّاتها وسياجات الشجيرات ونافورة الإله نبتون من تصميم مهندس بساتين احتذى أساليب طراز الباروك.

(٢) Arcadia أر كاديا اسم إقليم ساحر في شبه جزيرة المورة باليونان أطلقه فرجيل في شعره الرعوي على البيئة الزاخرة بالطمأنينة والسكينة خلال العصر الذهبي الأسطوري [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية]. د. ثروت عكاشة لونيجمان ١٩٩٠ م. م. ث. [١].

(٣) التقيبة Vaulting هي التسقيف بعقود حجرية متراصّة متجاورة.

(٤) Electors الأمراء الجرمان المؤهلّين لاختيارهم رأساً للإمبراطورية الرومانية المقدسة.

(٥) Pastel الطباشير الملون: أصابع تُتخذ من مساحيق ملوّنة ممزوجة بالنشا، وتستخدم للرسم على ورق غير أبيض وغير مصقول، ويتميّز التصوير بالطباشير الملون بأنه شفاف [م. م. ث.].

(٦) Architrave كمرّة أو عارضة الغرض منها توزيع حمّل الحائط أو السقف على نقطتي ارتكاز عبر فراغ [م. م. ث.].

(٧) التجسيم هو الإيحاء بكثافة الأجسام وشغلها لجزء من الفراغ الثلاثي الأبعاد فوق مسطح ذو بُعدين [م. م. ث.].

(٨) Chinoiserie كلمة فرنسية الأصل يقصد بها الفن الذي ابتدعه الأوروبيون يحاكون به الصيغ الفنية الصينية، وترجع نشأته إلى القرن ١٧ إلى أن بلغ أوج ازدهاره مع عام ١٧٥٠. وكان أكثر ما شاع هذا الفن المحاكي للصيغ الزخرفية الصينية في فنون الخزف والأثاث وورق الحائط والتنسيق الداخلي. وكان هذا الفن جزءاً لا يتجزأ من مقوّمات تصوير زخارف طراز الروكوكو [م. م. ث.].

(٩) Loggia شرفة مسقوفة مكشوفة من جانب أو أكثر [م. م. ث.].

(١٠) Arabesque في الفن التشكيلي هو الرقش، أو التوريق المتشابك، أو الخط الرشيق المتأوّد المتّسق المنعم [م. م. ث.].

(١١) Commedia dell' Arte ملهاة ازدهرت في إيطاليا خلال القرن ١٦ كان عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدوّن الذي يتصف عادة بالإيجاز والإجمال. وكان كل ممثّل يكرّس حياته لإجادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التي يؤدّيها علي الدوام. وتمثّل تلك الشخصيات النمطية في مجموعها قطاعاً عريضاً من المجتمع المعاصر وقتذاك فتلقّي الضوء علي العديد من ألوان الضعف البشري والتناقضات الصارخة في حياة الإنسان، كما تكشف عن الهوة الفاصلة بين خيلاء التظاهر والإدعاء وبين الواقع المهيّن [م. م. ث.].

(١٢) Trompe-l'oeil مغالطة مقصودة في الرسم أو التصوير أو النحت أو العمارة لمعالجة العيوب المترتبة على خداع النظر. ومن ذلك خلق انحناء خفيف في سطح أعلى درجات البسطة الركيزة للمعبد الإغريقي لتصحيح ارتخاء البصر الذي يحدث حين يكون سطح البسطة أفقياً تماماً. . . . إلى غير ذلك [م. م. ث.].

(١٣) Genre Painting تصوير المشاهد اليومية: هي الصور الاجتماعية للناس وهم يعملون ويلهون - لا صور المناظر - نقلاً عن الحياة اليومية في شتى ميادينها داخل البيوت أو خارجها [م. م. ث.].

(١٤) Mannerism هو ما يطرأ علي الأسلوب الفني من تكلف أو تألّق أو غلو، ويُعزى إلى التصوير الإيطالي خلال القرن السادس عشر، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشماء ونشأة أسلوب الباروك. وقام أساساً علي الإعجاب بميكلائجلو وماتلا ذلك من إفراط في محاكاة تكويناته الفنية ومن تحريف معبّر مقصود لأشكاله. وأهم خواص الأسلوب التكلفي المبالغة في إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة في بعض النسب والمقاييس، وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م. م. ث.].

(١٥) Satyri جنس خرافي من الذكور أنصاف الآلهة في حالة سعار جنسي دائب، صوّرهم الفنانون الإغريق والرومان في هيئة البشر وإن اختلفوا عنهم نوعاً فتحوّرت بعض أعضائهم إلي صورة أعضاء الحيوانات كذيول الخيل مثلاً، واتخذ بعضهم هيئة تيس له قرنان دقيقان وأذنان منتصبتان وقوائم ذوات حوافر. وقصص الساتير [أو الفون Fauni] لا تُحصى، فهم دائماً مشحونون بالشهوة مغرمون بالرقص والعريّة [م. م. ث.].

(١٦) تقع جزيرة كيثيرا بالقرب من شاطئ لا كونيا بشبه جزيرة المورة، وكانت جزيرة مقدسة للإلهة فينوس التي تسمّت أيضاً باسم كيثيرا Cytheraea لأنها كما تقول الأسطورة قد انبثقت من البحر بالقرب من شواطئها.

(١٧) Prototype هو النموذج الذي يُنسج علي منواله في التصميم أصلاً [م. م. ث.].

(١٨) ثمة رواية أخرى جاءت علي لسان جيرسان نفسه، هي أن قاتو وقد استبدّ به داء السل في عام ١٧١٩ استولت عليه الرغبة في زيارة إنجلترا إلي أن عاد إلي باريس في ربيع عام ١٧٢٠. يقول جيرسان: «جاءني قاتو طالباً أن أتيح له فرصة لتصوير يافطة تعلّق فوق باب متجري، ولم أكن متحمساً لاقتراحه، إذ كنت أنطلع لأن أراه عاكفاً علي تصوير موضوع أكثر جدية، غير أنني ما لبثت أن استجبت لرجائه إرضاء له».

(١٩) Sketchs العجالات التخطيطية التي يسجّل الفنان فيها الملامح الرئيسية لتكوين فني أو جزء منه في إجمال لبيان النسب والمقاييس والتكوين والإضاءة [م. م. ث.].

(٢٠) كان كيفالوس قد تزوج من پرو كريس الفاتنة بعد أن وقع في غرامها، وكان قد اعتاد أن



ينصب شباكه صباحاً لصيد الوعول وإذا ربة الفجر أورورا التي كان نورها الزعفراني قد قشع الظلمة تستولي على لبه . فقد كانت ربة الحد الفاصل بين الليل والنهار خلافة الحسن وردية الشفتين ، غير أنه كان في الوقت نفسه يعشق پروكريس التي كانت تحيا في قلبه ولا ينطق لسانه بغير اسمها ، فذكر الربة بمواثيق الزوجية التي تقيده وإذا الإلهة تمثليء حقداء قائلة : « كُفَّ عن هذا التوله أيها الناكر للجميل واحفظ عليك زوجك . وإذا قدر لي أن أرى المستقبل جلياً فإنك سوف تكون من النادمين إن أبقيت عليها » . كان سعيداً بزواجه و كانت هي الأخرى سعيدة به . كان كلاهما يحب الآخر حتى أنها ما كانت تؤثر على الزواج منه الزواج من جوبيتر ، وما كان ليقع في غرام امرأة أخرى ولو كانت فينوس نفسها . كان يخرج كل صباح إلى الغابة للصيد مع الخيوط الأولى للشمس المتسللة إلى قمم التلال ، وكان من عادته أن يسترسل في الغناء فيردد « اقبلي أيها الأنسام وامنجني السعادة . إن فمي أظلم ما يكون للارتواء من أنفاسك . . . » . ولقد وقعت هذه الكلمات الغامضة في أذن من أساء فهمها فتصور أن كلمة « أنسام » التي يردددها هي اسم إحدى الحوريات التي وقع كيفالوس في غرامها ، فأسر إلى پروكريس بما سمعه فأخذت تدب حظها وظلم القدر وخيانة زوجها لها ، لكنها رفضت أن تصدق الواشي إلا إذا رأت خطيئة زوجها بعينها . وفي صباح اليوم التالي حين بدد الفجر ظلمة الليل قصد كيفالوس الغابة حتى إذا ما انتهى من الصيد اضطجع على العشب وأخذ يردد منشداً « تعالي يأنسام ، تعالي يامهجة قلبي » ، وخیل إليه أنه يستمع إلى أنات تردد كالدوى في إثر كلماته ، وسمع حفيف أوراق تسقط فظن أن وحشاً يقبل فأطلق رمحه فإذا هي پروكريس وقد أصابها الرمح في صدرها ، فحملها بين ذراعيه في رفق واستحلفها ألا تموت وتركه يعاني بعدها من جريمة مقتلها ، فإذا هي تناشده وهي تختصر ألا يسمح « للأنسام أن تغدوله زوجاً بعدها » . وعندما أدرك كيفالوس أن هذا الاسم هو الذي جرّها إلى ذلك الخطأ ، كشف لها عن الحقيقة ، غير أن ذلك لم يجد نفعاً [ انظر : مسخ الكائنات للشاعر أوفيد . ترجمة كاتب هذه السطور . الطبعة الرابعة أو الخامسة ١٩٩٧ الكتاب السابع ٦٦٠ - ٨٦٠ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ] .

( ٢١ ) Iconography هي قائمة الموضوعات التي تُعنى بها حضارة من الحضارات أو يُشغل بها عهد من العهود أو يعالجها فنان من الفنانين ، ومن ثم فهي تختلف عن قائمة المنجزات التي تشمل عدد الصور والمنحوتات أو الأعمال الفنية التي تمت خلال حضارة من الحضارات أو عهد من العهود أو بواسطة فنان معين . وهي أيضاً كل ما يختص بموضوع فني مصور تصنيفاً ووصفاً [ م . م . ث . ] .

( ٢٢ ) Cartoon الرسم التمهيدي أو المسودة أو الكرتونة ، وهو الرسم التمهيدي المجلد الذي يُخطّ على الورق المقوى لكي يتخذ الفنان مرجعاً ينقل عنه لوحته المصورة أو نسجته المرسمة أو لوحات الفسيفساء أو الزجاج المعشق ، وهو ما يسمى الآن « الكرتونة » . ويطلق هذا المصطلح أيضاً على الرسوم الهزلية الساخرة [ م . م . ث . ] .

( ٢٣ ) علق قلب الكاهن كوريسوس أحد كهنة الإله باكخوس في بويوتيا بالحورية كاليرهويه التي كانت تصده على الدوام ، فشكاها إلى باكخوس الذي أصاب البلاد بوباء الطاعون . وإذا بالهاتف الإلهي يوحى إلى أهل البلاد بأن يقدموا كاليرهويه قرباناً على مذبح الإله حتى يرضى عنهم . وسيقت الفتاة إلى المذبح غير أن الكاهن كوريسوس طعن نفسه بدلاً منها . وعندما أدركت كاليرهويه مدى ما اقترفته في حق عاشقها انتحرت عند حافة نافورة حملت اسمها فيما بعد .

( ٢٤ ) Simon Stock ( ؟ - ١٢٦٥ ) راهب إنجليزي من كنت لم تعلن قداسه رسمياً إلا أنه عد من بين القديسين في الكنيسة الكاثوليكية . قيل إنه مرّ بتجربة رؤية العذراء التي منحتها الوشاح الكتفي [ ثوب فضفاض بلا كُمّين على شكل مريلة تتدلى من الكتفين من الأمام والخلف فوق رداء الراهب ] ، وبشرته بأن من يرتديه ينجو من عذاب النار . وتظهر هذه الواقعة في الكثير من الأعمال الفنية التي تزيّن الكنائس الكرمليّة حيث يرى القديس راعياً أمام العذراء يتناول الوشاح من يدها أو من المسيح الطفل .

( ٢٥ ) Scuole كانت الجمعيات الخيرية الدينية بمدينة البندقية تسمى « المدارس » ، ولم تتردد بدورها شأنها شأن الكنائس في تكليف المصورين بتزيين قاعات اجتماعاتهم باللوحات المصورة .

( ٢٦ ) تروي إلياذة هوميروس أنه بعد أن خطف باريس الأمير الطروادي هيلينا زوجة منيلاوس حاكم أرجوس خرجت الجيوش اليونانية من هنا ومن هناك لتثار لهذا العرض المغتصب وتعباً جيش جرّار بالقرب من شاطئ بويوتيا استعداداً للإبحار إلى طروادة ، ولكن ما إن أخذت السفن تنشر أشرعتها حتى دهمتها ريح عاصفة جمدت معها حيث هي . وإذا العراف يبلغ الملك أجامنون أن الإلهة أرتميس لن تتيح للسفن أن تتحرك إلا إذا قدّم ابنته إيفيجينيا قرباناً . وتدمع عين الأم كليتمسترا حسرة وألماً ، ويثور الأب غضباً على الآلهة ، وتجزع الفتاة ويملؤها الروح والخوف وما أسلفت من ذنب تجازى عليه . وتخطو إيفيجينيا إلى المذبح مُسلمة رقبته لسكين الكاهن ، وفجأة يرى الجمع الحاشد مكان إيفيجينيا طلياً ذبيحاً فيعرفون أن الإلهة قد قدّت إيفيجينيا بذلك الذبيح وأنها قد رفعتها إلى قمة الأوليمبوس لتكون كاهنة من كاهنات معبدها العظيم ، وتمضي السفن تشقّ طريقها في البحر إلى طروادة [ م . م . ث . ] .

( ٢٧ ) Arrested motion سمة في النحت أو التصوير تتحيّن برهة يتوقّف فيها الزمن أمام حركة ما ، فتُثبتها في وضعة بعينها يُطلق عليها اسم الحركة المكبوحة أو الحركة الثابتة أو الجامدة في مكانها [ م . م . ث . ] .

( ٢٨ ) Minuet

( ٢٩ ) « صنع موسى حيّة من نحاس ووضعها على الراية فكان متى لدغت حيّة إنساناً ونظر إلى حيّة النحاس يحيا » ( سفر العدد ٢١ : ٩-٧ ) .

( ٣٠ ) Camera Obscura الكاميرا المظلمة أو الكُنة هي أداة ميكانيكية لا ابتغاء الدقة في الرسم لاسيما عند رسم التفاصيل الطوبوغرافية ، ظهرت إلى الوجود خلال القرن ١٦ . وتتكون من عدسات ومرايا مرتبة ترتيباً خاصاً ، ويضمّمها صندوق معتم ذو ثقب . وتعكس المرايا المشهد الذي يتراءى للمشاهد من خلال تلك العدسات على صفحة الورق ، ومن هنا يكون سيرا على الرسام أن يلاحق الحواف بقلمه [ م . م . ث . ] .

( ٣١ ) Impressionism الانطباعية أو التأثيرية مدرسة ظهرت في أواخر القرن ١٩ بفرنسا أشاعت موجة من التحرر في الفن ، هجر أصحابها المراسم مؤثرين تسجيل الانطباعات المرئية ونقلها عن الطبيعة مباشرة في الخلاء والبراح فتألقوا في إبراز أثر الضوء . ومن روادها مانيه ومونيّه وسيزلي وبيسارو وشارك فيها رينوار وديجا [ م . م . ث . ] .



( ٣٢ ) Atmospheric Perspective المنظور الفراغي هو ما تستخدم فيه التدرجات اللونية أو تتغير فيه درجة اللون لتبين أثر المسافات في الشكل المصور فتبدو وكأنها طبيعية مسافةً وجوّاً وضوءاً ، ويسمى أيضاً « المنظور اللوني » [ م . م . ث . ] .

( ٣٣ ) Tobias إحدى قصص الأسفار المنحولة ، وقعت أحداثها في نينوي بأشور خلال فترة الشتات اليهودي بالمنفى في القرن ٨ ق . م حيث كان طوبيت اليهودي الورع يرعى شؤون مواطنيه إلى أن فقد بصره ، إذ بينما هو مضطجع في العراء هبطت من الفضاء عصافير ذرقت في عينيه فعميتا . وحين أحس أن الموت قد دنا أوفد ابنه طوبيا إلى بلاد الميديين لتحصيل مبلغ من المال ، فاصطحب الفتى كلبه الأمين وسار على غير هدى لجهله بالطريق إلى أن التقى بالملك رافائيل الذي لم يكشف له عن هويته واصطحبه ليهديه إلى وجهته . وحين وصولهما إلى نهر دجلة نزل طوبيا ليستحم فإذا سمكة في النهر توشك أن تفترسه فأمره الملك أن يتناول السمكة ويطهوها على أن يحتفظ بالقلب والكبد والمرارة ، وأسر إليه أنه إذا مسح بمرارة السمكة عيناً مصابة بالبياض شفيت في الحال ، وبهذا أمكنه أن يردّ البصر إلى أبيه . وكانت قصة طوبيا مصدراً ثراً للكثير من الأعمال الفنية خلال عصر النهضة [ م . م . ث . ] .

( ٣٤ ) Carlo Goldoni كارلو جولدونى ( ١٧٠٧ – ١٧٩٣ ) كاتب مسرحي إيطالي عاش بين البندقية وباريس ، استوحى شخصياته من الكوميديا دللارتي ، وهو الذي بثّ فيها الحيوية بعد أن أصابها التدهور . ومن مسرحياته الشهيرة المروحة ، والأرملة الماكرة ، وصاحبة اللوكاندة .

#### ( ٣٥ ) Discourses

( ٣٦ ) Beggar's Opera مسرحية موسيقية للكاتب المسرحي والشاعر الإنجليزي جون جاي ، شخوصها الأساسيون هم بيتشام وزوجته وابنته الجميلة بولي . وكان يتاجر في البضائع المسروقة كما يتكسّب من إبلاغ السلطات عن نشاط زبائنه . ثم هناك لوكيت مدير سجن نيوجيت الشهير بلندن وابنته لوسي ، والكابتن ماكهيث قاطع الطريق ومحبوب النساء . وتقع بولي في حب ماكهيث فيتزوجهما . وعندها يجنّ جنون أبيهما لإقدامهما على هذا الزواج المشين فيعقد العزم على أن يجعل منها أرملة ، وذلك بإرشاد السلطات عنه فتعتقله وتودعه سجن نيوجيت . وهناك يغزو قلب لوسي ، ومن ثم ينشب صراع حاد بين بولي ولوسي المتنافستين على الاستحواذ على قلبه ، فينشد ماكهيث أغنيته الشهيرة : « أتى لي أن أعيش سعيداً بين امرأتين . . . إلا بإضافة حسناء ثالثة ؟ » وعلى الرغم مما تحسّنه لوسي من غيره فإنها تدبّر خطة لهروب ماكهيث . وقد لقيت هذه المسرحية – وماتزال إلى اليوم – نجاحاً منقطع النظير ، ويقال إن جاي ربح من ورائها ثمانمائة جنيه استرليني .

( ٣٧ ) (Castratus) Castrato صوت مُغنٍ من طبقة السويرانو أو الكونترالطو من الذكور . وهو صوت قوي مرن واسع المدى لا يمكن توفّره إلا بعد إخضاع الصبيّة قبل سن البلوغ . وظهر الصوت الكاستراتو لأول مرة حين حرّم على النساء المشاركة في الغناء بجوقات الإنشاد في الكنائس والمسرح الأوبرالي . وكان أغلب مغني الأوبرا الإيطالية خلال القرن ١٨ من الخصيان « الكاستراتي » حتى بلغ عددهم في كنائس روما وحدها مئتي مغنٍ ، وأعظمهم شهرة هو فارينيللي Farinelli . وتقوم النساء اليوم بتأدية كافة الأدوار التي ابتدعها كل من جلوك وموتسارت للمغنيين الكاستراتي .

#### ( ٣٨ ) Conversation Pieces

#### ( ٣٩ ) The House of cards

( ٤٠ ) The Communion سر التناول في ليلة العشاء الرباني ( العشاء الأخير ) : قدّم المسيح الخبز لتلاميذه وقال لهم : هذا هو جسدي ، خذوا كلوا منه واصنعوه لذكري . ثم قدّم لهم كأساً به عصير العنب وقال لهم : خذوا اشربوا منه . هذا هو دمي واصنعوه لذكري .

#### ( ٤١ ) Grand Tour

( ٤٢ ) Ming پورسلين أسرة منج هو قمة ازدهار الزخرفة بالأزرق والأبيض في فن البورسلين الصيني .

( ٤٣ ) Sakaide Kakiemon نوع من البورسلين الياباني يتميز بالتوازن الدقيق بين زخارفه المرسومة ولون البورسلين ، ولا تُضاهى دقة رسومه إلا بأجود الرسوم الصينية .

( ٤٤ ) ( الرنوك أسلوب متعارف متوارث لتمييز الأشخاص باستخدام رمز فوق الدروع شاع بين النبلاء في العصور الوسطى المسيحية ، وكان هذا الرمز أول ما كان شخصياً ، ثم توارثه الخلف بعد السلف .

( ٤٥ ) Maiolica خزف إسباني كان يُصدّر لإيطاليا عن طريق جزيرة ماجوركا البرتغالية ( وكان يطلق عليها اسم مايوليكا ) وتميّز هذا النوع من الخزف بطلاء قصديري معتم ترسم عليه الزخارف .

#### ( ٤٦ ) Neo-Classicism

( ٤٧ ) Montfaucon, Bernard de: L'Antiquité expliquée et représentée en figures. 10 Volumes. Paris 1719-1724.

( ٤٨ ) Caylus, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises. 7 volumes. Paris 1752-1767.

( ٤٩ ) La Table Isiaque لوحة من البرونز يبلغ طولها أكثر من متر عُثر عليها في ساحة مارس بروما حيث كانت تستخدم كأحد أدوات العقيدة ، وهي مزينة بعدد لا حصر له من الشخوص المصرية القديمة ، وكانت تعدّ أحد أشهر مصادر مجموعة الصيغ المصرية . وظلت العلامات الهيروغليفية المصاحبة للشخوص مدة طويلة تعدّ وثيقة أساسية لحل الرموز إلى أن أعلن شمبوليون عند زيارته لتورينو أن هذه اللوحة باطلة غير صحيحة وأنها معاصرة .

( ٥٠ ) Dominique-Vivant Denon: Voyage dans la Base et la Haute Egypte/ Paris 1802.



( ٥١ ) Marquetry التطعيم أو التلبيس هو تغطية سطح الخشب بملونات خشبية أو صدفية أو عاجية تكون في مستوي السطح وأكثر ما تستخدم في الأثاث . [ م . م . م . ث . ] .

( ٥٢ ) Mother of pearls عرق اللؤلؤ . مادة صلبة ناعمة قرحية اللون تشكل بطانة بعض الأصداف [ المورد ] .

( ٥٣ ) Tabouret : كرسي بلا ظهر أو مساند .

( ٥٤ ) Ployant

( ٥٥ ) Carreaux

( ٥٦ ) Régence

( ٥٧ ) Les ébénistes كان المقصود بهم في أول الأمر المشتغلين بصياغة مادة الآبنوس إلى أن أطلق هذا الاسم فيما بعد على خيرة تجاري الأثاث .

( ٥٨ ) Bergère مقعد كبير متسع منجد المساند والظهر .

( ٥٩ ) يتكون المقعد الممتد [ الشيزلونغ ] من برجير منجد المساند والظهر ، ومن مقعد بدون ظهر وبلا ذراعين Tabouret ، وقد تضاف إليهما نمرقة Un pouf [ وسادة صغيرة تنكيء عليها الساقان ] .

( ٦٠ ) أنواع أخشاب التطعيم:

Amaranth: الخشب الأرجواني ، ولونه بنفسجي ضارب إلى الحمرة ، ذو عروق باهتة .  
Bois de citron: خشب شجر الليمون ، ولونه أصفر شاحب تتخلله بقع صفراء داكنة .  
Bois satiné: نوع من الخشب الأملس لونه قريب من لون خشب الماهوجني غير أن حُمرته أشد لمعاناً .

Cèdre: خشب الأرز ولونه بني خافت .

Citronnier: خشب الليمون الأصفر الباهت .

ébène: خشب الآبنوس ، وهو خشب أسود كثيف .

Kingwood: الخشب الأرجواني الملوحي ، أو الخشب البنفسجي الضارب إلى البني ، وتبدو عروقه على شكل خطوط حمار الزبرا الداكنة .

Acajou: أو خشب الماهوجني Mahogany.

Palissandre: أو خشب الورد Rosewood. وتتأرجح ألوانه بين البني الخفيف وبين البنفسجي

الضارب إلى البني ، وتتخلله عروق سمراء .

Tulipwood: خشب الزنبق ( التيوليب ) وكان يطلق عليه خلال القرن ١٨ خشب الورد bois de

rose نظراً لأن لونه وردي ضارب إلى الصفرة تتخلله عروق وردية داكنة . ومع مرور الزمن يتحول لونه إلى

لون العنبر .

Hêtre: (Beechwood) خشب الزان .

Cerisier: (Cherry) خشب شجر الكرز .

Chêne: (Oak) خشب شجر السنديان أو البلوط .

Bois de pin: (Pine) خشب شجر الصنوبر .

Peuplier: (Poplar) خشب شجر الحور .

Noyer: (Walnut) خشب شجر الجوز .

( ٦١ ) (Lacquer) Laque . ألك . مادة عضوية من إفراز حشرة اسمها Coccus . كذلك تُستخرج من عصارات راتنجية صمغية تفرزها بعض النباتات في الصين ، ثم استُزعت فيما بعد في كوريا واليابان وغيرهما . ومن خصائص هذه المادة العضوية أنها إذا تعرضت للجو تجف . وإذا كانت شقافة اللون استخدمت لتغطية الزخارف الملونة والمذهبة للأواني والتحف الخشبية بصفة خاصة والحفاظ عليها ، كما تقوم بدور الطبقة الزجاجية glaze في صناعة الخزف . وشاع استخدام هذه التقنية في جنوب شرق آسيا كلها واليابان في الفترة من القرن ١٦ إلى القرن ١٩ [ م . م . م . ث . ] .

( ٦٢ ) Exoticism الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، وذلك لما يحمله من كل عجيب مجهول تنجذب إليه النفوس ، أو هو التعلق بكل ما يمتد للخيال الرومانسي المستجلب بسبب [ م . م . م . ث . ] .

( ٦٣ ) Cariatids تماثيل نسائية جميلة قد يكبر حجمها الحجم الطبيعي ، تؤدي دور الأعمدة في المعمار اليوناني ذي الطراز الأيوني . ويحملن فوق رؤوسهن مرفقة حلزونية محلاة بزخارف البيضة والسهم تستقر فوقها الوسادة ثم العتب . وأشهر تماثيل الكارياتيد هي الموجودة بمعبد الإرخثيوم فوق أكروبول أثينا [ م . م . م . ث . ] .

( ٦٤ ) أنظر فنون عصر النهضة « الباروك » . موسوعة تاريخ الفن « العين تسمع والأذن ترى » لصاحب هذه الدراسة . دار السويدي للنشر والطبع والتوزيع . أبو ظبي ١٩٩٧ .

Gentlemen and Cabinet maker's Director ( ٦٥ )



# Bibliography

Antal, Fredrich: **Hogarth**. Routledge & Kegan Paul London 1962.

Allix, André et alii: **Les Merveilles du Monde**. Hachette, Paris 1957.

Artamonov, M: **The Hermitage Museum**. Leningrad.

Andrews, John: **British Antique Furniture. Price Guide and Reasons for Values**. Antique Collectors Club 1989.

Asturias, Miguel: **Velásquez**. Rizzoli Editore.

Arpino, Giovanni: **Bruegel**. Rizzoli Editore.

Bacci, M: **Leonarde de Vinci**. Grands Peintres. Hachette.

Bar, Portoghesé: **Roma Barocca**. Carlo Bestetti, Roma.

Barbin, Pierre: **Versailles, Palais d'Images**.

Baschet, Jacques: **Pour une Renaissance de la Peinture Française**. Edition S.N.E.P. Paris.

Bazin, Germain: **A Concise History of Art**. Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Baroque and Rococo**: Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Le Message de L'Absolu**. Hachette, Paris. 1964.

Bernardi, Marziani: **Capolavori d'Arte in Piemonte**.

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Venetian and North Italian Schools**. Phaidon.

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Florentine and Central Italian Schools**. Phaidon.

Berenson, Bernard: **Seeing and knowing**. Evelyn, Adams.

Bermet, Daniel: **Bruegel**. Club d'Art Bordas.

Berence, Fred: **Botticelle**. Grands Peintres. Hachette.

Bertie, Luciano: **Paolo Uccello**. Grands Peintres. Hachette.

Benesch, Otto: **Rembrandt**: Skira.

Beguín, Sylvie: **Titien**. Flammarion. Paris, 1970.

Bindman, David: **Hogarth**. World of Art.

Bongard, Willi: **Durer today**. Internationes 1971.

Borch - Supan, Helmut: **La Peinture Française du XVIII<sup>e</sup> Siècle à la Cour de Frédéric II**.

Bovini, Giuseppe: **Mosaici di Ravenna**. Silvana Editoriale d'art. Milano 1956.

Boccia, Lionello Giorgio: **Italian Armour. Le**

**Armaturi dei Negrolì**. Hoiein No 6/1993. Franco Maria Ricci editori.

Brion, Marcel: **Rembrandt**: Collection Génies et Réalités.

Brion, Marcel et alii: **Leonard de Vinci**. Collection Génies et Réalités.

Braudel, Fernand et alii: **L'Espagne au temps de Philippe II**. Collection d'Or et Réalités.

Bucci, Mario: **Giotto**. Dolphin art book.

Baldini, Gabriele: **Hogarth Pittori**. Rizzoli, editore.

Bell, Clive: **Art**. Capricorn books.

Bosanquet, Bernard: **A History of Aesthetics from the Greeks to the 20<sup>th</sup> Century**. Meridian Books.

Bridge, Mark: **An Encyclopedia of Desks**. The Wellfleet Press 1988.

Bucci, Mario: **Rembrandt. La ronda di notte**. Sadea Sansoni editore.

Blanca, Luis: **El Escorial**. Octava maravilla de Mundo.

Cage, John: **Goethe on Art**. Scolar.

Caravaggi, Roberto et alii: **Pinacoteca Vaticana**. 1992.

Cattaui, George: **Baroque et Rococo**. Arthaud.

Carrero Blanco, Luis: **El Escorial**. Octava Marvilla del Mondo. Madrid 1967.

Caizzi, Andrea et alii: **Lazio**. Electa Editrice.

Cairns, Huntington: **Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art**. Random House 1944.

Cairns, Huntington & Walker, John: **Great Paintings from the National Gallery of Art**. Macmillan. New York. 1952.

Canton, Sanchez: **Prado**. Thames and Hudson.

Cabanne, Pierre: **Rubens**. Thames and Hudson.

Causa, R: **Velasquez**. Grands Peintres. Hachette.

Causa, R: **Murillo**. Grands Peintres. Hachette.

Chastel, André: **Renaissance Méridionale**. L'Univers des Formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: **Le Grand Atelier d'Italie**. L'Univers de formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: **La Crise de la Renaissance**. Skira.

Chevalier, Jean: **Dictionnaire des Symboles**. Robert Lofont.

Chatlain, Jean et Huyghe, René: **Musée du Louvre**. Hachette.

Cirici - Pellicer, Alexandre: **Les Trésors de l'Espagne**. Skira Genève 1965.

Clark, Kenneth: **Landscape into Art**. John Murray.

London.

Clark, Kenneth: **Looking at Pictures**. John Murray. London.

Clark, Kenneth: **The Nude**. A Pelican Book.

Clark, Kenneth: **Civilisation. A Personal View**. BBC. John Murray. London 1969.

Clark, Kenneth: **Masterpieces of Fifty Centuries**. Dutlon, New York.

Cobban, Alfred and alii: **The Eighteenth Century. Europe in the Age of Enlightenment**. Thames and Hudson. London.

Cocteau, Jean: **Les Merveilles du Monde**. Hachette.

Cornini, Guido et alii: **Raphael. In the Apartments of Julius II and Leo X**. Papal Monuments, Museums and Galleries. Electa.

Chatelain, Jean: **Musée du Louvre**.

Coats, Nicolette: **Hogarth**. Fratelli Fabri.

Cagli, Corrado: **Tiziano**. Rizzoli Editore.

D'Ancona, Paolo: **Giotto**. Silvana.

Daniel, Howard & Berger, John: **Encyclopedia of Themes and Subjects in Painting**. Thames and Hudson.

De Lacretelle et alii: **Michel - Ange**. Collection Génies et Réalités.

Dewey, John: **Art as Experience**. Putnam.

D'Ossat, Guglielms: **L'Italie et ses Merveilles**. Hachette. Paris.

D'Onorfio, Cesare: **Le Fontane di Roma**. Staderini, Roma 1957.

Dubreton, Jean Lucas: **Florence au temps de Laurent le Magnifique**. Collection d'Or et Réalités.

Dunlop, R: **Understanding Pictures**. Pitman 1948.

Durant, Will: **The Story of Civilisation. The Age of Louis XIV**. Simon and Schuster New York 1963.

Durant, Will: **The Story of Civilisation. The Reformation**. Simon and Schuster New York 1957.

Durant, Will: **The Story of Civilisation. The Renaissance**. Simon and Schuster New York 1961.

Duval, P.M et alii: **Art de France**. Paris.

Descargues, Pierre: **The Hermitage**. Thames and Hudson.

Druon, Maurice et alii: **Visages de la France**. Librairie Academique Perrin.

Euler, Walter: **Giotto Frescos**. Hallwag, Berne.

Echague, José: **Espagnâ. Castles and Palaces**. Publicaciones Ortiz



Einberg, Elizabeth and Egerton, Judy: **The Age of Hogarth**. The Tate Gallery 1988.

Faure, Gabriel et alii: **Merveilles des Palais et Villas d'Italie**. Artland de France 1959.

Faure, Elie: **Histoire de l'Art. l'Art Renaissance**. Livre de poche.

Ferguson, George: **Signs and Symbols in Christian Art**. A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.

Ferguson, Wallace: **The Renaissance**. Harper.

Feslikenian, Luesa: **La Peinture Italienne**. Editions d'art Amilcase. Pizzi - Milan 1954.

Fierns, Paul: **L'Art en Belgique**. La Renaissance du Livre.

Fleming, William: **Arts and Ideas**. Rinehart and Winston. New York 1961.

Freud, Sigmund: **Leonardo**. Pelican.

Friedlander, Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Fifteenth Century**. Phaidon.

Friedlander Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Sixteenth Century**. Phaidon.

Fréville, Jean: **L'Art et la Vie Sociale**. Editions Sociales.

Fischer, Ernst: **The Necessity of Art**. Pelican.

Frye, Northrop: **Fearful Symmetry**. Princeton University Press.

Fay-Hallé, Antoinette. **La Porcelaine en Europe**. Flammarion 1991.

Gainard, Paul: **El Greco**. Skira.

Gardner, Helen: **Art through the Ages**. Harcourt Brace & Co.

Gaunt, William: **Everyman's Dictionary of Pictorial Art. 2 Vols**. Dent and Sons. London 1962.

Gerson, Horst: **Rembrandt Paintings**. Meulenhoff International. Amsterdam.

Gilou, Albert et Spar, Francis: **Le Dix - Huitième Siècle Français**. Collection Connaissance des Arts. Hachette.

Gombrich, E.H.: **Art and Illusion**. Phaidon London 1960.

Gombrich, E.H.: **The Story of Art**. Phaidon 1950.

Gombrich, E.: **Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the theory of Art**. Phaidon.

Gombrich, E.: **Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance**. Phaidon.

Gombrich, E.: **Norm and Form. Studies in the art of Renaissance**. Phaidon.

Goimard, Jacques et alii: **Venise au temps des Galères**. Collection d'Or et Réalités.

Goldsheider, Ludwig: **Michelangelo**. Phaidon.

Grimal, Pierre: **Encyclopédie de la Mythologie**.

Grotti, Andreas: **Bruegel**. Grands Peintres. Hachette.

Gundermann, Leo: **Wurzburg**. Deutscher kunstverlag.

Gore, Alan and Ann: **The History of English Interiors**. Phaidon. Oxford 1991.

Gloag, John: **English Furniture**. Adam & Charles Black. London. 1973.

Gromot, George et alii: **L'Architecture et la Sculpture en France, de la Révolution à nos jours**. Librairie de France.

Hachette: **Grands Musées: Munich**.

Hachette: **Grands Musées: Beaux Arts. Bale**.

Hachette: **Grands Musées: Musée de Capodimonte**.

Hachette: **Grands Musées: Washington**.

Hachette: **Grands Musées: National Gallery. London**.

Hachette: **Grands Musées: National Gallery. Washington**.

Hachette: **Grands Musées: Chicago**.

Hachette: **Grands Musées: Anvers**.

Hachette: **Grands Musées: Bruxelles**.

Hachette: **Grands Musées: Le Prado. Madrid**.

Hachette: **Grands Musées: Dresde**.

Hachette: **Grands Musées: Gallerie Borgese**.

Hachette: **Grands Musées: Vienne**.

Hachette: **Grands Musées: Venise**.

Hachette: **Grands Musées: Dahlem**.

Hachette: **Grands Musées: Les Offices**.

Hall, James: **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**. John Murrey 1985.

Harris and Lever: **Illustrated glossary of Architecture**.

Harthan, John: **Book of Hours** Thames and Hudson.

Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque**. Routledge.

Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Rococo, Classicism and Romanticism**. Routledge.

Hayman, d'Arcy: **The Arts and Man**. UNESCO. Paris 1969.

Hibbard, Howard: **Bernini e il Barocco**. Fratelli Fabri Editore.

Hofstede, Justus: **Rubens**. Grands Peintres. Hachette.

Huyghe, René: **L'Art et L'Ame**. Flammarion.

Huyghe, René: **Les Puissances de l'image**. Flammarion.

Huyghe, René: **Dialogue avec le Visible**. Flammarion.

Huyghe, René: **Formes et Forces**. Flammarion.

Huyghe, René: **Une Vie pour l'Art. De Léonard à Picasso**. Editions de Fallois. Paris.

Huyghe, René et alii: **L'Art et l'Homme**. Larousse.

Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Française. Peinture. Dessins**.

Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Etrangères. Peinture. Dessins**. Nouvelles éditions Françaises.

Huyghe, René: **Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art**. Paul Hamlyn. London.

Huyghe, René: **Three Lectures on Art**. National Bank of Egypt 1965.

Huyghe, René: **L'Univers de Watteau**. Cabinet de dessins. Musée du Louvre.

Huyghe, René: **La Peinture Française des XVII et XVIII siècle**. Flammarion.

Huxley, Aldous: **On Art and Artists**. Harper.

Jaffé, Hans et alii: **Vingt Mille Ans de Peinture dans le Monde**. Edition Cercle d'Art.

Janson, H.W: **History of Art**. Prentice Hall.

Janson, H.W.: **Key Monuments of the History of Art**. Prentice Hall, Englewood 1959.

Jarry, Madeleine et alii: **Le Siègle en France du Moyen Age à nos Jours**. Paul Hartmann éditeur.

Kenter, Herbert: **Sculpture: Renaissance to Rococo**. Michel Joseph.

King, Constance: **An Encyclopedia of Sofas**. The Wellfleet Press 1989.

Lamb, Carl, Freedden, Max: **Giovanni Batista Tiepolo**. Hirmer Verlag Munchen.

Lassaigne, Jacques: **La Peinture Flamande: Le Siècle de Van Eyck**. Skira.

Lucie - Smith, Edwards: **Eroticism in Western Art**. Thames and Hudson.

Ludecke, Heinz: **Albrecht Durer**. Veb Seemann Leipzig.

Levey, Michel: **Rococo to Revolution**. Thames and



- Hudson. London 1966.
- Malraux, André: **Le Musée Imaginaire**. Gallimard.
- Malraux, André: **The Voices of Silence**. Paladin.
- Martin, Gregory: **Canaletto**. The Folio Society.
- Martin, Robert: **Raphael**: Grands Peintres. Hachette.
- Morton, H.V.: **The Waters of Rome**. The Connoisseur and Michael Joseph 1966
- Martine, Robert: **Chardin**. Grands Peintres. Hachette.
- Munro, Eleanor. C: **The Golden Encyclopedia of Art**. Golden Press. New York.
- Müller, Theodor: **Die Welt Des**. Callwey. München.
- Musée du Louvre: **Les Merveilles du Louvre. Tome I et II**. Hachette.
- Meslin-Perrier, Chantal et alii: **Chefs-d'oeuvre de la porcelaine de Limoges**. Editions de la réunion des musées nationaux, Paris 1996.
- Macchia, Giovanni: **Watteau**. Rizzoli editore.
- Naldi, Giovanna: **Masters of 16<sup>th</sup> Century Rome**. Alinari.
- National Gallery of Scotland: **Illustrations**. Edinburgh 1965.
- Newton, Eric: **The Arts of Man**. Thames and Hudson.
- Okasha, Sarwat: **An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms**. Librairie Du Liban. Longman. 1990.
- Owen, Peter: **The Appreciation of the Arts**. Thames and Hudson.
- Pallucini, A: **El Greco**. Grands Peintres - Hachette.
- Panofsky, Charles: **Problems in Titian, Mostly Iconographic**. Phaidon.
- Panofsky, Erwin: **Studies in Iconology**: Oxford University Press. New York.
- Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de Les decouvertes (1300 - 1500)** Planete, Paris 1965.
- Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de la Renaissance (1500 - 1700)**. Planete, Paris 1965.
- Pignatti, Terisio: **The Age of Rococo**: Paul Hamlyn.
- Piotrovsky B: **Art Treasures of the Hermitage Museum**.
- Pope - Hennessy, John: **The Complete Works of Paolo Uccello**. Phaidon. London 1950.
- Powell, Nicolas: **From Baroque to Rococo**: New York 1959.
- Plovene, Guido: **Tiepolo**. Rizzoli Editore.
- Pradère, Alexandre: **French Furniture Makers. The Art of the Ébéniste from Louis XIV to the Revolution**. Translated by Perran Wood. Sotheby's Publications. Philp Wilson Publishers 1989.
- Pons, Bruno: **Grands Décors Français 1650-1800**. Editions Faton 1995.
- Pallol, Bill G.B.: **The Art of the Chair in Eighteenth-Century France**. ACR - Gismondi Editeurs 1989.
- Puppi, Giuseppe: **Canaletto**. Rizzoli editore.
- Palluccini, Anne: **Giambattista Tiepolo**. Rizzoli editore.
- Reed, Herbert: **Education through Art**. Faber.
- Roberts, Keith: **Reynolds**. Grands Peintres. Hachette.
- Rosenberg, Jacob: **On Quality in Art**. Phaidon.
- Rossi, Francesco and Graziano, Antonio P.: **Michelangelo and Raphael, with Botticelli - Perugino - Signorelli - Ghirlandaio and Roselli in the Vatican**. Edizioni Musei Vaticani 1995.
- Schönberger, Arno & Sochner, Halldor: **Die Welt Des Rokoko**. Verlag Georg Callway München.
- Serullaz, Maurice: **Dessins Français de Prud'hon à Daumier**.
- Smith, Bradley: **Spain, A History in Art**. Simon & Schuster. New York 1966.
- Spar, Francis et alii: **Le Style Anglais 1750 - 1850**. Collection Connaissance des Art. Hachette.
- Seymour, Charles: **Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art. Washington**. Coward Mc Cann.
- Thomas, Maracel: **The Golden Age Manuscript Painting at the time of Jean, Duc de Berry**. Chatto and Windus. London 1979.
- Todorow, M: **Durer**: Grands Peintres. Hachette.
- Tominaga, Soichi: **The Great Museums of the World: Musée du Louvre**. Shogakukan.
- The Metropolitan Museum of Art: **The Great Age of Fresco. Giotto to Pontormo**.
- Thuillese, Jacques: **George de La Tour** Rizzoli editore.
- Valery, Paul: **Ecrits Sur L'Art**. Club des Libraires de France. 1962.
- Vasari, Giorgio: **Life of Michelangelo**. The Folio Society.
- Vegh, Janos: **Fifteenth Century German and Bohemian Panel Painting**. Corvine Press. Budapest 1967.
- Von Freeden, Max and Lamb, Carl: **Masterworks of Giovanni Batista Tiepolo in Würzburg Residence**. Hirmer Verlag 1965.
- Vasari, Giorgio: **Lives of the Artists**. Penguin Classics.
- Von Simson, Otto: **Il Ciclo de Maria de Medici**. Fratelli Fabri, Skira.
- Wagner, Helga: **Barocke Festsale**. Verlage Munchen 1974.
- Walker, John: **National Gallery of Art. Washington** Harry Abrams. New York 1965.
- Waterhouse, Ellis: **Italian Baroque Painting**. Phaidon.
- Winlock, M.E: **Les Merveilles du Louvre. Tome I et II**. Hachette 1959.
- Wölfflin, Heinrich: **Classic Art**. Phaidon.
- Wölfflin, Heinrich: **Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance**. Phaidon.
- Wölfflin, Heinrich: **Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art**. Gallimard.
- Wolk-Simon, Linda: **Domenico Tiepolo. Drawings, Prints and Paintings in the Metropolitan Museum of Art**.
- Zamboni, Silla: **Hals**. Grand Peintres - Hachette.
- Zimmerman, Horst: **Dresdener Gallery**. Veb Seemann. Leipzig.



## ثبت بليوجرافى لصاحب هذه الدراسة

### • موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى\*.

- ١ - الفن المصرى: العمارة دراسة . طبعة أولى ١٩٧١  
طبعة ثالثة ١٩٩٨
- ٢ - الفن المصرى: النحت والتصوير دراسة . طبعة أولى ١٩٧٢  
طبعة ثانية ١٩٩٨
- ٣ - الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبلى دراسة . طبعة أولى ١٩٧٦  
طبعة ثالثة ١٩٩٩
- ٤ - الفن العراقى القديم دراسة . طبعة أولى ١٩٧٤
- ٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨
- ٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى دراسة . طبعة أولى ١٩٨٣
- ٧ - الفن الإغريقى دراسة . طبعة أولى ١٩٨١  
طبعة ثانية ١٩٩٩
- ٨ - الفن الفارسى القديم دراسة . طبعة أولى ١٩٨٩
- ٩ - فنون عصر النهضة [الرينسانس والباروك] دراسة . طبعة أولى ١٩٨٨
- ١٠ - فنون عصر النهضة «الرينسانس» دراسة . طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٦
- ١١ - فنون عصر النهضة «الباروك» دراسة . طبعة ثانية فاخرة ١٩٩٧
- ١٢ - فنون عصر النهضة «الروكوكو» دراسة . طبعة أولى فاخرة ١٩٩٨
- ١٣ - الفن الرومانى دراسة . طبعة أولى ١٩٩١
- ١٤ - الفن البيزنطى دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢
- ١٥ - فنون العصور الوسطى دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢
- ١٦ - التصوير المغولى الإسلامى فى الهند دراسة . طبعة أولى ١٩٩١
- ١٧ - الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تورانجاليا) دراسة . طبعة ثانية ١٩٩٦
- ١٨ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية دراسة . طبعة أولى ١٩٨١  
طبعة ثانية ١٩٩١
- ١٩ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨  
طبعة ثانية ١٩٩٢
- ٢٠ - ميكلانجلو دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠
- ٢١ - فن الواسطى من خلال مقامات دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٧٤  
طبعة ثانية ١٩٩٢
- ٢٢ - معراج نامه [أثر إسلامى مصورا] دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٨٧

### • أعمال الشاعر أوقيد

- ٢٣ - ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات] ترجمة . طبعة أولى ١٩٧١  
طبعة رابعة ١٩٩٧
- مكتبة الأسرة - طبعة خامسة ١٩٩٧
- ٢٤ - آرس أماتوريا [فن الهوى] ترجمة . طبعة أولى ١٩٧٣  
طبعة رابعة ١٩٩٩

### • أعمال جبران خليل جبران

- ٢٥ - النبى : لجبران خليل خيران ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٩  
طبعة تاسعة ١٩٩٨
- ٢٦ - حديقة النبى : لجبران خليل جبران ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠  
طبعة ثامنة ١٩٩٨

### ٢٧ - عيسى ابن الإنسان: لجبران

خليل جبران

### ٢٨ - رمل وزبد: لجبران خليل جبران

### ٢٩ - أرباب الأرض: لجبران خليل جبران

جبران

### ٣٠ - روائع جبران خليل جبران، الأعمال المتكاملة

### ٣١ - كتاب المعارف لابن قتيبة

### ٣٢ - مولع بفاجنر: لبرنارد شو

### ٣٣ - مولع حذر بفاجنر

### ٣٤ - المسرح المصرى القديم: لإيتين دريوتون

### ٣٥ - إنسان العصر يتوّج رمسيس

### ٣٦ - فرنسا والفنسيون على لسان

### ٣٧ - إحصار من الشرق أو جنكيز خان

### ٣٨ - العودة إلى الإيمان: لهنرى لنك

### ٣٩ - السيد آدم: ليات فرانك

### ٤٠ - سروال القس: لثون سميث

### ٤١ - الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر

### ٤٢ - قائد الپانزر: للجنرال جوديريان

### ٤٣ - حرب التحرير

### ٤٤ - تربية الطفل من الوجهة النفسية

### ٤٥ - علم النفس فى خدمتك

### ٤٦ - مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانيين والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠)

### ٤٧ - مذكراتى فى السياسة والثقافة

### ٤٨ - المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [ إنجليزى - فرنسى - عربى ]

### ٤٩ - موسوعة التصوير الإسلامى

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٢

### طبعة خامسة ١٩٩٨

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٣

### طبعة خامسة ١٩٩٨

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥

### طبعة رابعة ١٩٩٨

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٨٠

### طبعة ثانية ١٩٩٠

### دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٦٠

### طبعة سادسة ١٩٩٢

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥

### طبعة ثانية ١٩٩٢

### دراسة . طبعة أولى ١٩٧٥

### نقدية . طبعة ثالثة ١٩٩٣

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٧

### طبعة ثانية ١٩٨٩

### تأليف . طبعة أولى ١٩٧١

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٤

### طبعة ثانية ١٩٨٩

### تأليف . طبعة أولى ١٩٥٢

### طبعة خامسة ١٩٩٢

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٠

### طبعة رابعة ١٩٩٦

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٨

### طبعة ثانية ١٩٦٥

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٢

### طبعة ثانية ١٩٧٦

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٢

### طبعة ثانية ١٩٥٢

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠

### تأليف . طبعة أولى ١٩٥١

### بالمشاركة . طبعة ثانية ١٩٦٧

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٤

### بالمشاركة .

### ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٥

### بالمشاركة .

### دراسة . طبعة أولى ١٩٨٤

### طبعة ثانية ١٩٩٨

### تأليف طبعة أولى ١٩٨٨

### طبعة ثالثة ١٩٩٨

### إعداد وتحرير . طبعة أولى ١٩٩٠

### دراسة . طبعة أولى ١٩٩٨

### بالفرنسية

### ٥٠ - Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort, \_

"UNESCO" 1974.

### بالإنجليزية

### ٥١ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's \_

Cultural Heritage "UNESCO" 1972.

### ٥٢ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on \_

Islamic Religious Painting, Rainbird Publishing Group, Park Lane

Publishing Press. London 1981.

### ٥٣ - The Miraj-Nameh: A Masterpiece of Islamic Painting, Pyramid \_

Studies and other Essays presented to. I.E.S. Edwards. The Egypt

Exploration Society. London 1988.

### أبحاث

### \* - The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement \_

December 1976.

### \* - Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration \_

Sacrée.- La Figuration Profane.- Plastique et Musique dans l'Art

pharaonique.- Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألقىت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس

١٩٧٣ .

### \* - Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-

Berthelot 1973.

### \* - المشاكل المعاصرة للفنون العربية. مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة

الحمامات . تونس ١٩٧٤ .

### \* - حرية الفنان. نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

### \* - رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرة ألقىت بنادى الجسرة الثقافى

بالدوحة ( دولة قطر ) فبراير ١٩٨٩ .

### \* - إطلالة على التصوير الإسلامى: العربى والفارسى والتركى. والمغولى.

محاضرة ألقىت بالجمع الثقافى . أبو ظبى . أبريل ١٩٩١ .

### \* - سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» فى العالم العربى.

بحث مقدم إلى « ندوة العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى » .

معهد العالم العربى بباريس . يونية ١٩٩٠ .

### \* - الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة. محاضرة ألقىت بندوق

الثقافة والعلوم بدبى . نوفمبر ١٩٩٣ .

### \* - التصوير الإسلامى بين الإباحة والتحریم . بحث ألقى فى الدورة العاشرة

لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمان . الأردن فى المدة

من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .

### \* - تساؤلات حول هوية التصاوير الجدارية فى پايسطوم. بحث ألقى فى

مؤتمر « مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى » المنعقد بروما

فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .

### \* - الفن والحياة. محاضرة ألقىت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة

القاهرة فى ٦ مارس ١٩٩٦ ، ثم فى المجمع الثقافى . أبو ظبى . أبريل

١٩٩٦ .

### \* - فنون عصر النهضة. محاضرة ألقىت بمرکز تكنولوجيا المعلومات للحفاظ

على التراث التابع للمركز الإقليمى لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج .

القاهرة . مارس ١٩٩٧ .

### \* - التطهر النفسى من خلال الفن. محاضرة ألقىت بدعوة من مجلة الطب

النفسى | محاضرة عكاشة | بفندق مريديان القاهرة . يولية ١٩٩٧ .

### \* - طراز الباروك. محاضرة ألقىت بالمجمع الثقافى . أبو ظبى . نوفمبر ١٩٩٧ .



صفحة

٣	إهداء
٥	شكر
	● الفصل الأول
٧	الملاحم الفكرية لطراز الروكوكو
١٧	طراز الروكوكو
	● الفصل الثاني
٢٣	طراز الروكوكو المعماري
	● الفصل الثالث
٣٧	طراز الروكوكو التصويري الفرنسي
٣٩	أنطوان فاتو
٧٨	لوموان
٨٠	فرانسوا بوشيه
٩٧	جان باتيست أودري
٩٨	جان باتيست سيمون شاردان
١٠٣	جان باتيست جروز
١٠٦	جان أونوريه فراجونار
	● الفصل الرابع
١٢١	طراز الروكوكو التصويري الإيطالي
١٢٢	جوفاني أنطونيو بلليجريني
١٢٥	سباستيانو ريتشي
١٢٥	جوزيبي ماري كريسي
١٢٧	جوفاني باتيستا بياتريتا
١٢٨	جيان باولو يانيني
١٣٠	جياكو موتشيروني
١٣٢	روزالبا كاريرا
١٣٧	أوج الروكوكو الإيطالي
١٣٨	جيان باتيستا تيبولو
١٩٥	جيان دومينيكو تيبولو
٢١٤	جوفاني أنطونيو كانال الشهير بكاناليتو
٢٣٠	آل جواردي
٢٤١	بييترو لونجي
٢٥٠	جوزيبي كاستليون
٢٥٠	ألكسندر روزلين
	● الفصل الخامس
٢٥٣	طراز الروكوكو التصويري الإنجليزي
٢٥٥	توماس جينزبورو
٢٥٥	جوشوا رينولدز
٢٦٤	وليام هوجارث

صفحة

٣٢١	● الفصل السادس
	النحت الأوربي في القرن الثامن عشر
٣٣٣	● الفصل السابع
٣٣٥	الپورسلين الأوربي خلال القرن الثامن عشر
٣٣٥	خزف دلفت
٣٣٩	الخزف الألماني
٢٣٩	الپورسلين النمساوي
٣٤١	الپورسلين الإيطالي
٣٤٨	الپورسلين الفرنسي
٣٥٢	الپورسلين الإنجليزي
٢٥٣	علامات مصانع الپورسلين الأوربية المميّزة
	أثر ظاهرة الشّغف بالعاديات المصرية القديمة
٣٥٩	● الفصل الثامن
٣٦٠	طرز الأثاث خلال القرن الثامن عشر
٣٧٨	زخارف التنسيق الداخلي
٤١١	طراز الأثاث الفرنسي
٤١٤	طراز عهد الوصاية
٤٣٦	طراز لويس الخامس عشر ( طراز المحارات والأصداف )
٤٣٨	الطراز الانتقالي
٤٦١	طراز لويس السادس عشر
٤٨٨	طراز الأثاث الإنجليزي
٤٩٤	إطلالة على أثاث القرن التاسع عشر
٢٩٨	الحواشي
٥٠١	ثبت المراجع
٥٠٢	ثبت بيلوجرافي لصاحب هذه الدراسة
	فهرس

استدراك

١. وقع خطأ في توضيب أحد أفلام المجلد الثاني من كتاب "فنون عصر النهضة: الباروك"، حيث حملت صفحتا ٢٤٢، ٢٤٣ لوحة "قصر شونبرن" بقيينا بدلاً من لوحة "قصر فرساي" المنوّه عنها في تعليق اللوحة رقم ١٩٦: "قصر فرساي. مشهد شامل".

٢. جاء في شرح لوحة ١٠٣ بصفحة ١١٦ من هذا الكتاب "الروكوكو" أنها "لفتاة تنزع قميص نومها". وصحّتها أنها "لأم تداعب طفلها في فراشها". ويسري هذا التصويب على تعليق اللوحة نفسها.



عكاشه، ثروت.  
فنون عصر النهضة/ دراسة ثروت عكاشه. -  
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١.  
مج ٣ : ٢٠ سم.  
المحتويات: الروكوكو  
تدمك ٣ ٩٢٤ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨  
١ - الفن الحديث.

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٠٤١ / ٢٠١١

I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 924 - 3